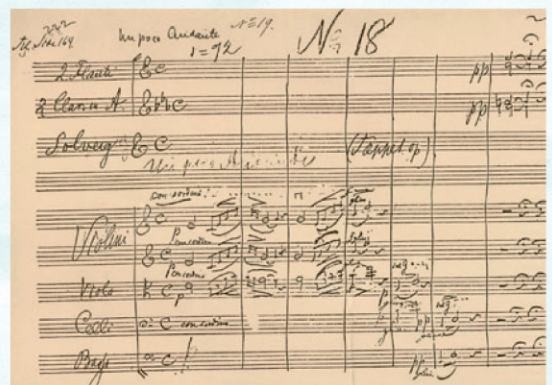
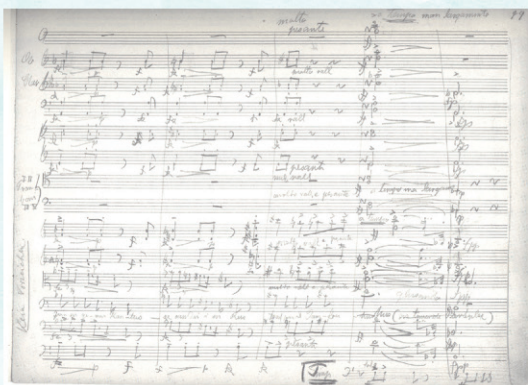
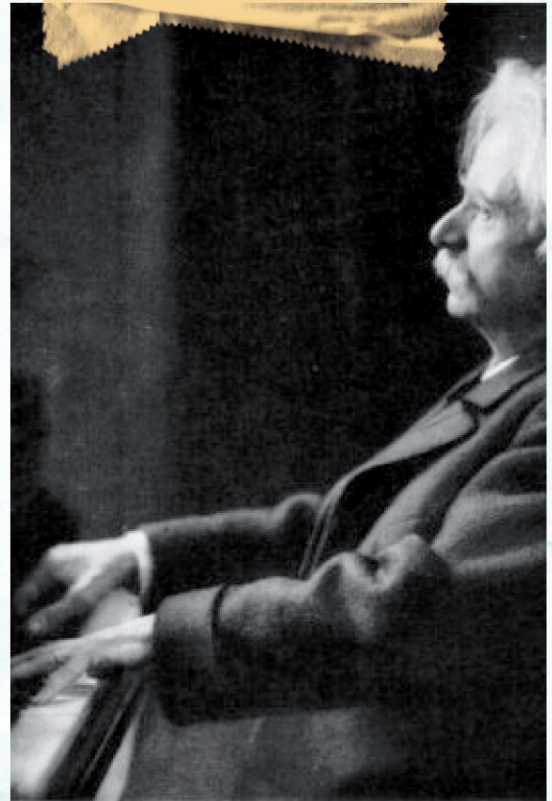


Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgaven.

Om kritisk noteedisjon og nordiske samleutgaver.

Margrethe Støkken Bue



Masteroppgave
Institutt for musikkvitenskap
Universitetet i Oslo
Vår 2010

Forord

Å skrive en masteroppgave lar seg ikke gjøre uten hjelp og støtte. Jeg vil derfor rette en takk til de følgende:

- Min veileder, Arvid O. Vollsnes, for gode innspill og konstruktiv kritikk.
- Øyvind Nordheim ved "Musikksamlingen" på Nasjonalbiblioteket, for støtte og svar på alskens underlige spørsmål, også utenfor arbeidstid og i ferier.
- Min far, for mange og lange faglige diskusjoner.
- Min nærmeste familie for å ha gitt meg rom og tid til skriving, og for å ha tolerert mitt noe varierende humør i slutfasen.
- Ansatte på "Musikksamlingen" for flott service.
- Maria C. Rygh for (uvitende) strukturell inspirasjon.
- Karoline Røed Tønnesen for flott forside.
- Torill Alsos for korrekturlesing.

Takk også til medstudenter på IMV for støtte og oppmuntring når det røyner på.

Eventuelle feil, mangler og/eller uklarheter i oppgaven står utelukkende for forfatterens regning.

Oslo, mai 2010

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	2
1.1	Problemstilling og oppbygning	3
1.2	Litteratur og kildekritikk	3
1.3	Plassering av kritisk noteedisjon innen musikkvitenskapen	7
1.4	Tilnærmingsmåte og metode	7
1.5	Begrepsavklaring	10
2	Kritisk noteedisjon	12
2.1	Musikkfilologi.....	16
2.2	Utgavetyper	17
2.3	Edisjonsprosessen	22
2.4	Samleutgaver	24
3	Noteedisjon i Norden.....	26
3.1	Nordiske samleutgaver	27
4	Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgiven.....	34
4.1	Grieg Gesamtausgabe (GGA).....	34
4.1.1	Peer Gynt	39
4.2	Carl Nielsen Udgiven (CNU).....	42
4.2.1	Maskarade.....	47
5	Målsettinger.....	49
5.1	Målsettinger for utgavene.....	50
5.1.1	Eksplisitte målsettinger	50
5.1.2	Implisitte målsettinger.....	53
5.2	Oppnåelse av målsettinger	56
5.3	Oppsummering	57
6	Avsluttende betraktninger.....	60
	Kilder.....	62

1 Innledning

Kritisk noteedisjon er en hittil relativt lite beskrevet del innen nordisk musikkvitenskap. Siden disiplinen er lite kjent i miljøet, blir fremstillingen av problemene rundt noteedisjon ofte møtt med ”og så?” i musikkmiljøet. Det er en del musikere og musikkvitere som driver praktisk noteedisjon på frivillig basis, men i akademia er det få forskere som har gitt seg i kast med dette feltet.

Når jeg nå velger dette emnet for masteroppgaven, er det ikke bare for å skrive om et emne som er lite behandlet, men også fordi dette er noe jeg møter både som notearkivar og utøver. Det dreier seg om vanskelig leselige noter, noter i flere ulike utgaver, editerte noter der hva som er gjort ikke er beskrevet, og, ikke minst, hvem som skal gjøre noe med problemene.

Jeg ønsker allerede her å lage et skille mellom begrepene ”noteedisjon” og ”kritisk noteedisjon”. Noteedisjon er å legge noten til rette for utgivelse, mens kritisk noteedisjon krever i tillegg en gjennomgang og vurdering av kildematerialet.

Kritisk noteedisjon som emne har mange sider og muligheter når man skal behandle det i en masteroppgave. Jeg har valgt å begrense emnet ved å se nærmere på samleutgaver, det vil si utgaver som inneholder samtlige verker av én komponist. Videre begrenser jeg til nordiske samleutgaver, og lar de to store samleutgavene som i dag foreligger komplett stå som representanter: Carl Nielsen¹ Udgaven (CNU) og Grieg² Gesamtausgabe (GGA). Siste begrensning er at jeg har valgt meg ut Nielsens *Maskarade* (CNU bind 1) og Griegs *Peer Gynt* (GGA bind 18). Å ta for seg en hel samleutgave kan fort bli for mye stoff for en masteroppgave, så da har jeg valgt å bruke disse to sceneverkene som eksempler. *Maskarade* er det verket prosessen rundt CNU startet med, og *Peer Gynt* er et av de få verkene som har vært behandlet akademisk i forbindelse med kritisk noteedisjon i Norge.

¹ 1865-1931

² Edvard Grieg 1843-1907

1.1 Problemstilling og oppbygning

En oppgaveidé starter ofte med tanker og problemer man støter på som student eller arbeidstaker. Man stiller seg spørsmål, går til litteraturen for å undersøke, og ender da ofte opp med noen svar og flere spørsmål. Så også her. Utgangspunktet mitt var at jeg hadde jobbet noe med edisjonsspørsmål, gått til litteraturen, skrevet kortere oppgaver, og så gått tilbake til litteraturen igjen. Noen spørsmål er blitt besvart, men minst like mange nye har dukket opp i den samme prosessen. Som beskrevet i første del av innledningen, har jeg begrenset emnet for denne oppgaven ganske mye. Den overordnede problemstilling oppgaven søker å gi svar på er:

Hvilke mål er eksplisitt og implisitt uttrykt i disse to nordiske samleutgavene, og i hvilken grad er disse målene nådd?

For å kunne nærme meg et svar på dette, har jeg strukturert oppgaven på følgende måte:

Kapittel 2 gir en innføring i emnet kritisk noteedisjon, og der går jeg inn på musikkfilologi, utgavetyper og edisjonsprosessen.

I kapittel 3 ser jeg på noteedisjon i Norden generelt og de ulike samleutgavene spesielt.

Kapittel 4 presenteres GGA og CNU i forhold til det som er gjennomgått tidligere.

Analysen og en oppsummering finnes i kapittel 5, og i kapittel 6 formulerer jeg noen avsluttende betraktninger.

1.2 Litteratur og kildekritikk

Kjernelitteraturen innen kritisk noteedisjon består av to bøker: Den første er Georg Feders bok *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik* (1987). Her skriver han i stor grad den kritiske noteedisjonens historie, og viser hvordan kritisk noteedisjon henter elementer både fra musikkvitenskap, fremføringspraksis og ikke minst litteraturvitenskap. Den andre er James Griers *The Critical Editing of Music. History, Method and Practice*

(1996). Han bruker Feders bok som grunnlag, men går videre i den mer praktiske delen av edisjonsprosessen. Grier skriver om hvordan kritisk noteedisjon har vært utført og bør utføres. Han bygger opp boken rundt en del prinsipper og råd han mener gjelder for kritisk noteedisjon.

Georg von Dadelsen (1967) *Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben* gir en gjennomgang edisjonsretningslinjer i syv nyere (etter 2. verdenskrig) samleutgaver av tysk musikk fra 1400-tallet til Beethoven. Boken var lenge den eneste på markedet på dette feltet, og anses fortsatt som viktig fordi den trekker inn filologi i tillegg til å legge vekt på tekstkritikk og kildebeskrivelser.

John Caldwell (1995) *Editing Early Music* dreier seg, som tittelen sier, om arbeid med tidligmusikk. I likhet med Grier (1996) ønsker Caldwell å gi en oversikt over edisjonsprinsipper, men kun knyttet til tidligmusikk. Den inneholder likevel diskusjoner om kritisk noteedisjon generelt.

Bernhard R. Appell og Joachim Veit (ed) (2000) *Editionsrichtlinien Musik* går i gjennom retningslinjene i 20 ulike "Gesamtausgaben" (samleutgaver). De tar opp tråden etter von Dadelsen (1967), men presenterer langt flere verker som også er mer spredt i tid og geografi. Bak denne utgivelsen står "Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung". Sammenlignet med von Dadelsen (1967) tilbyr derimot denne boken lite fra forfatterens side om kritisk noteedisjon.

Lühning, Helga (hrsg.) (2002) *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und Musikalischer Praxis* er en samling foredrag fra "Fachgruppe Freie..."s samlinger i 1998 og 2000. Foredragene er delt inn i emnene "Autor und Editor", "Von Umgang mit den Quellen", "Fassungsfragen" og "Edition und musikalische Praxis". Siden dette er en samling foredrag og ikke en gjennomskrevet bok, vil mye av informasjonen bære preg av å enten være overfladisk eller veldig smal og detaljert. Det er likevel en bok som skal med i kildegrunnlaget, fordi den er så nært knyttet til Appel og Veits (ed) (2000) bok.

Niels Krabbe (ed) (2005) *Nordic Music Editions* er en samling foredrag fra et symposium om nordiske samleutgaver i 2005. Den inneholder både artikler om edisjonsprosesser og retningslinjer, samt gjennomgang av ulike samleutgaver og arbeidet med disse. Dette er en viktig bok, ettersom den gir et godt bilde på kritisk noteedisjon i Norden på et gitt tidspunkt, og forfatterne i hovedsak er de fremste innen dette feltet i Norden.

Om kritisk noteedisjon og musikkfilologi generelt har jeg også valgt ut en del artikler. Niels Martin Jensens (Hansen (red) 1996) artikkel "Editionspraksis og editionsstrategi i nordisk og international sammenheng" gir et godt innblikk i den kritiske noteedisjonens historie i Norden, og et kritisk syn på denne. Artikkelen foreligger i to ulike versjoner, den andre og noe kortere har tittelen "Udgivelsespraksis og udgivelsesstrategi – nu og i det kommende 10-år." (Hansen (red) 1996).

Michael Fjeldsøes "Om videnskabelig editionsteknik" (1997/98) er i samme gate som Jensen (1996), men har et snevrere tema og går mer i dybden. Artikkelen er skrevet til et kurs i editionsteknikk for musikkstudenter.

Jeg har også valgt å ta med to korte og eldre artikler fra *The Musical Times*. Carse's "Editing Schubert's Unfinished Symphony" (1954) og Talbot's "The character of musical editing" (1970) gir begge et kritisk blikk på deler av tradisjonen rundt kritisk noteedisjon, hos Carse presentert ved fokus på små detaljer og hos Talbot som en diskusjon om noteedisjon basert på en annen forfatters bok.

Grieg Gesamtausgabe har ikke blitt velsignet med så mye mer enn et par seminarinnlegg om utgaven generelt, men bind 18, *Peer Gynt*, har en god edisjonsberetning, blitt behandlet i noen flere seminarinnlegg og i en hovedfagsoppgave. Utover dette er det gamle papirer, avisutklipp og muntlige kilder³ som er grunnlaget for diskusjonen.

³ Ettersom miljøet for kritisk noteedisjon i Norge er svært lite, ønsker de muntlige kildene ikke å bli sitert med navn.

Om Carl Nielsen Udgaven er det heller ikke skrevet veldig mye, men informasjonen er langt lettere tilgjengelig ettersom mesteparten av stoffet ligger tilgjengelig på nett. I tillegg har både CNU og tidligere noteedisjonsprosjekter medført langt større produksjon av artikler om noteedisjon. *Maskarade* (CNU bd. 1) har jeg bare funnet en artikkel om, men den har en lang edisjonsberetning, i tillegg til at historien rundt dette verket og forholdet til edisjon er godt kjent og tilgjengelig flere steder på nett.

Fordi det er såpass lite litteratur om kritisk noteedisjon, og edisjon og filologi er kjente disipliner innen litteraturvitenskap, velger jeg å hente inn noe litteratur derfra. Dahl, Kondrup og Kyndes bok *Læsemåder. Udgavetyper og målgrupper* (2005) gir en meget god innføring i utgavetyper og målgrupper, og det kan uten videre leses i sammenheng med noteedisjon. Her har jeg i hovedsak brukt Tone Modalslis kapittel. Jeg har også valgt ut noe mer nordisk støttelitteratur om edisjon og filologi, samt Tanselles *Textual Criticism and Scholarly Editing* (1990), i tillegg til upublisert materiale beregnet for bruk av studenter i edisjonsfilologi.

Jevnt over har de valgte kildene vært greit tilgjengelig, med unntak av stoff om GGA. De ulike forfatterne har forskjellig ståsted både tids- og forskningsmessig, men det er likevel relativt lite debatt å spore om edisjon generelt og noteedisjon spesielt.

Som grunnlag for metoden i oppgaven, har jeg valgt tre bøker om hermeneutikk: Thomas Kroghs *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke* gir en lettfattelig oversikt over hermeneutikken. *Hermeneutikk – en innføring* av Lægreid og Skorgen (2006) gir en god innføring i ulike teoretikers og filosofers oppfatning av hermeneutikk, og *Gadamer – A Guide for the Perplexed* av Chris Lawn (2006) gir en litt dypere innsikt i Gadamers teorier rundt hermeneutikk og metode.

For å lettere kunne strukturere oppgaven har jeg benyttet meg av gode tips fra boken *Masteroppgaven. Hvordan begynne – og fullføre* (Everett og Furseth 2004). I tillegg har jeg brukt Kjeldstadlis *Fortida er ikke hva den engang var. En innføring i historiefaget* (1999).

I tillegg til den litteraturen som er nevnt her, har jeg også sett på en rekke bøker, artikler, nettsider og annet som er listet i bibliografien.

Definisjoner av sentrale ord og begreper er i all vesentlighet hentet fra oppslagsverk.

1.3 Plassering av kritisk noteedisjon innen musikkvitenskapen

Tittelen på Helga Lühnings bok *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis* (2002) påpeker samme problemstilling som Niels Martin Jensen (1996) åpner sin artikkel med – nemlig at musikkedisjon befinner seg i krysningspunktet mellom teori og praksis. I en edisjonsprosess skal ikke bare musikkhistorie, musikkteori og musikalsk praksis tas hensyn til. Det skal også vurderes målsetninger, målgrupper og rett og slett nytteverdi for edisjonsprosjektet. Disse ulike disiplinene har mye til felles, men de stiller ulike krav til en utgave. Utgavetyper og presentasjonsformer stiller igjen ulike krav til utgiveren, som må inneha et høyt kompetansenivå både på komponisten og dennes arbeid, komponistens samtid og ikke minst musikkteori og fremføringspraksis. Således er noteedisjon en sammensmelting av ulike disipliner innenfor musikkvitenskap, men med noe forskjellige krav til utgiveren. I tillegg krever kritisk noteedisjon en viss innsikt i paleografi⁴, en inngående kildeforståelse og god oversikt over kontekstualiteten⁵, det vil si kunnskap om komponistenes og verkenes referanseramme.

1.4 Tilnærmingstype og metode

Denne oppgaven baserer seg på litteratur skrevet om edisjon og filologi, noteedisjon og musikkfilologi, og noteedisjon i Norden. Målet med en oppgave som denne er ikke å bevise noe, men heller forstå grunnlaget for teorier og påstander som musikkforskere har kommet fram til i sitt arbeid med noteedisjon, og de resultater det eventuelt har gitt. Kjeldstadli (1999:123) påpeker at hermeneutisk⁶ (forstående) metode er en form for fortolkning som ikke begrenser seg til enkeltkilder. Derfor har

⁴ **paleografi** vitenskapen om de gamle skriftarter og deres historiske utvikling, om skriveredskaper, skrivemateriale o.l. www.snl.no

⁵ **kontekstuell**, som gjelder en kontekst, som forekommer innenfor en kontekst. www.snl.no

⁶ **hermeneutikk**, læren om fortolkning av tekster. Betegner de humanistiske vitenskapenes særlige metode (Dilthey), eller en filosofisk teori om all forståelse (Heidegger). www.snl.no

jeg også valgt å trekke inn så mange kilder som mulig for å belyse det området jeg ønsker å se nærmere på. Jeg har også valgt å smale inn området jeg diskuterer for å kunne gå mer i dybden. Dette resulterer videre i at mine kilder blir smale faglig sett.

Definisjonen av ”hermeneutikk” på www.snl.no og lignende oppslagsverk er enkel og lettfattelig, men kanskje noe forenklet. Hermeneutikk er en metode som er passende i en oppgave som denne – kildegrunnlaget er litteratur og bare det. Men hermeneutikk er også teori og filosofi. Er da hermeneutikk en metode, en samling av teorier om fortolkning, eller filosofi om forståelse? Krogh (2009:41) presenterer tre ulike syn på dette:

1. Det finnes bare *én* metode i alle vitenskaper, og denne metoden er den vi kjenner som hypotetisk-deduktiv metode. Det hermeneutikere som Gadamer beskriver som forståelse, kan innpasses i denne generelle metoden og kalles åndsvitenskapenes (og kanskje samfunnsvitenskapenes.)
2. Det finnes *to* klart forskjellige vitenskapstyper: åndsvitenskap og naturvitenskap. Hermeneutikk er metoden i åndsvitenskapene og egentlig i alle vitenskaper der fortolkning og forståelse er vesentlig, f. eks. også jus og teologi. Den er derfor noe helt annet enn hypotetisk-deduktiv metode. Denne andre, alternative oppfatningen har også en viss utbredelse under positivismestriden. Da var det ikke uvanlig å få presentert dette synet på det gamle skillet mellom å forstå og å forklare: I ånds- og sosialvitenskapene har vi en forståelse, dvs. hermeneutisk, metode, i naturvitenskapene brukes hypotetisk-deduktiv metode.
3. Hermeneutikk er *ikke en metode i det hele tatt*. Den er heller ikke åndsvitenskapenes metode i motsetning til metoden i naturvitenskapene. Hermeneutikk er noe mye mer generelt enn metoden i bestemte vitenskaper. Den er en generell filosofisk teori om hva forståelse er, hva som skjer i oss og med oss når vi forstår. Dette er utvilsomt *Gadamers eget* standpunkt.

Siden det ikke finnes et entydig svar på hvorvidt hermeneutikk er en metode eller ikke, velger jeg å se litt nærmere på hermeneutikken ut fra at jeg likevel vil bruke hermeneutikk som metode. Vi kan se for oss at hermeneutikk er en metode som kan brukes nettopp i en sammenheng som denne, hvor kildegrunnlaget er det skrevne ord og målet ikke er å bevise eller motbevise en hypotese. I en slik sammenheng vil en hypotetisk-deduktiv metode⁷ være meningsløs, ettersom det i denne sammenhengen ikke vil la seg gjøre å føre beviser for eller mot en hypotese. Videre er heller ikke positivisme⁸ brukbart her, ettersom de spørsmål som stilles og forsøkes besvart baserer seg på min tolkning og forståelse av det jeg leser.

⁷ **hypotetisk-deduktiv metode**, vit. metode som består i å utlede konsekvenser av en *hypotese*, for så å undersøke om disse konsekvensene holder stikk i praksis. www.caplex.no

⁸ **positivisme – vitenskapsfilosofi**. Betegnelse for vitenskapelig tilnæringsmåte som fremhever den menneskelige erkjennelsens sansbare, empiriske (erfaringsmessige) grunnlag og avviser all metafysikk. Tilhengere av positivisme hevder at den eneste måten å oppnå erkjennelse og viten på, er gjennom sanseerfaring og empirisk observasjon. Vitenskapelig virksomhet forstås som en objektiv, verdinøytral og interessefri aktivitet uavhengig av subjektiv fortolkning og samfunnsmessige forhold. www.snl.no

Gadamer (Lawn 2006) hevder at fordom, eller for-dom⁹, er en forutsetning for tolkning. For at jeg som leser/mottaker/tolker skal kunne finne mening i det jeg opplever, må jeg ha og ta i bruk bakgrunnsinformasjon jeg har ut fra hvem jeg er, hvilken bakgrunn jeg har aldersmessig, sosialt, kulturelt etc. Hos Lægheid og Skorgen (2006) leser vi at Gadamer utvidet hermeneutikken fra Schleiermachers hermeneutikk som språklige ytringer og Diltseys hermeneutikk som menneskelige livsytringer til at generell "væren som blir forstått" også hører til innen hermeneutikken. (Lægheid og Skorgen 2006:220).

Herfra kan vi bevege oss videre til den hermeneutiske sirkel¹⁰. For at jeg som leser skal kunne finne en mening i det jeg leser, vil mine tolkninger av detaljene bli påvirket av mine fordommer, og dette vil igjen påvirke forståelsen av den helhetlige meningen. Melberg (2002)¹¹ påpeker at man også kan skille mellom subjektiv og objektiv hermeneutikk. I subjektiv hermeneutikk blir meningen produsert av leseren, mens i objektiv hermeneutikk har teksten meningen som leseren selv må finne.

Krogh (2009) påpeker på sin side at behovet for fortolkning varierer. I møte med faglitteratur og andre faglige kilder hvor man har inngående bakgrunnskunnskap vil ikke behovet for aktiv fortolkning være like stort. Man har en klar fordom i forhold til stoffet, og leser ut fra denne.

⁹ **fordom – hermeneutisk metode.** En fordom eller for-dom (av tysk *Vor-Urteil*) er en dom eller oppfatning som er fattet på forhånd. Ifølge Hans Georg Gadamer inngår fordommene i den individuelle forståelseshorisonten, og er dermed en forutsetning for å kunne forstå. www.snl.no

¹⁰ **Den hermeneutiske sirkel**

Den hermeneutiske sirkel betegner at for å forstå noe som har mening (en tekst, en historie, et bilde, en handling) må vi alltid i fortolkningen av enkelthetene gå ut fra en viss «forhåndsforståelse» av helheten som detaljene hører hjemme i. Den forståelse vi dermed oppnår av delene, virker så tilbake på forståelsen av helheten osv.

I tradisjonell hermeneutikk 1500–1800 svarer den hermeneutiske sirkel til et forhold mellom en *meningshelhet* og en *meningsdel* i en tekst. Hos Schleiermacher og Dilthey tilsvarer den forholdet mellom en del av en persons bevissthet eller liv, og hans liv, miljø, epoke o.l. forstått som en helhet. Hos Heidegger og Gadamer blir den hermeneutiske sirkel forholdet mellom den konkrete delutlegning av noe og den forståelseshelhet (meningshorisont) som utlegningen befinner seg innenfor. www.snl.no

¹¹ <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1931994.html>

1.5 Begrepsavklaring

Ord og begreper kan ha ulike betydninger i ulike sammenhenger. Jeg vil derfor avklare noen sentrale begreper brukt i denne oppgaven:

Edisjon er noe som er redigert og utgitt (www.ordnett.no). Edisjon av noter/notemateriale vil si at verket er gjennomgått og redigert av en utgiver med musikkfaglig bakgrunn.

Filologi - vitenskapen om et folks språk og litteratur (www.snl.no). Filologi blir også betegnet som studier av gamle litterære dokumenter og verker.

Verk - resultat av virksomhet (www.ordnett.no). I denne sammenhengen vil verk(er) dreie seg notert musikk.

Metode - planmessig fremgangsmåte, især i vitenskap og filosofi, gjerne grunnet på regler og prinsipper (www.snl.no).

Kritikk - bedømmelse og vurdering av et arbeid eller en prestasjon av kunstnerisk, vitenskapelig eller annen art; skrift eller argument som uttrykker slik bedømmelse; metodisk, vitenskapelig undersøkelse av en tekstoverlevering med hensyn til dens ekthet, verdi osv. (bibel-, kilde-, tekstkritikk). Ofte brukes kritikk bare om en negativ dom eller vurdering. (www.snl.no).

Tekstkritikk - den filologiske undersøkelse av en tekst for å fastslå dennes opprinnelige form. Etter å ha bestemt de forskjellige versjoners innbyrdes forhold, søker man ved emendasjoner (rettinger) og konjekture (begrunnede gjetninger) å rette på de feil avskrifterne må antas å ha gjort. Tekstkritikk brukes særlig på tekster som skriver seg fra tiden før boktrykkerkunsten. (www.snl.no).

Emendasjon – ”tekstforbedring” på steder hvor teksten er skadet eller mangelfull. Formålet er å restituere den overleverte tekst til sin originale form. (Ystad)¹²

¹² Ystad, Vigdis: Utgivelsesfilologiske termer. Upublisert, udatert materiale, UiO.

Utgiver – på engelsk benevnes den ansvarlige utgiver for en note "editor". På norsk er "editor" også redaktør, men i forbindelse med noteedisjon brukes ordet "utgiver" om den som har hatt det faglige ansvaret for utgivelse av noten.

Samtlige og samlede verker – i denne sammenheng betyr samtlige verker alle av en komponists verker, men samlede verker tilsvare verker i utvalg.

Samleutgaver – i denne sammenheng utgaver som inneholder alle verker av en komponist.

2 Kritisk noteedisjon

De fleste trykksaker er redigert eller editert på en eller annen måte. Dette gjøres ikke nødvendigvis fordi utgangspunktet ikke er godt nok, men for at det endelige resultatet skal være både så tilgjengelig og riktig som mulig. Innen litteratur er det svært vanlig at forfattere gis ut i moderne språkdrakt – Ibsen er godt eksempel på det. I noen tilfeller er det slik at det foreligger flere versjoner av samme tekst, og når forfatter/opphavsperson ikke er tilgjengelig, må noen gå igjennom materialet og ta avgjørelser på som skal presenteres som den riktige versjonen. Dette er en svært vanlig problemstilling også innen trykt musikk.

Kritisk noteedisjon er langt fra noe nytt fenomen. Helt siden man begynte å notere musikk, har notene vært gjenstand for en eller annen form for editering: Ved bruk av kopister og noteskrivere har et verk endret seg både ved feil og bevisste endringer - det har vært svært vanlig at kopister har ”tatt seg til rette” og endret det de har oppfattet som feil i notene, eller fylt inn hvis noe mangler. Hver gang et verk har blitt trykket, har en redaktør eller utgiver gått igjennom materialet. Det som (heldigvis) har vært utviklingen på feltet, er at man har gått fra å ”forbedre” deler av verket etter eget forgodtbefinnende, til å la verket være som det er i så stor grad det er mulig. Ved emendasjon må grunnlaget ikke bare være kunnskap og evne til å kunne legge til eller erstatte det som mangler, men man må også ved bruk av flere kilder ta i bruk streng kildekritikk.

Carse (1954) viser i sin artikkel til to steder i Schuberts ufullendte symfoni, hvor alle utgaver avviker noe fra komponistens manuskript. Det er ikke snakk om mer enn 2-3 toner, men de utgjør en stor forskjell. Det som har skjedd her er at utgiver har endret disse tonene, sannsynligvis fordi det som er notert i originalen høres galt ut i forhold Schuberts komposisjonsteknikk og idealene i hans samtid, og så har alle de neste utgavene fulgt opp dette.

Det er likevel først med Bach-utgaven fra 1850 at det blir laget en utgave av verker med en form for retningslinjer som grunnlag. Hva som er grunnlaget for ulike utgaver, uavhengig av om det er samleutgaver av viktige komponister,

monumentutgaver eller nasjonale samlinger, har variert, men Grier (1996) påpeker at utgangspunktet ofte har vært at edisjonsarbeidet har vært nødvendig for å gjøre musikken tilgjengelig og mulig å fremføre.

I utgangspunktet har emnet kritisk noteedisjon dreid seg om utgaver av eldre musikk, dvs. før 1900. Hos von Dadelsen (1967) er Beethoven den ”yngste” komponisten representert, og det er først med Appell og Veit (2000) at nyere musikk er med. Siden Tyskland i har vært et fremtredende land både innen musikk og trykkerkunst, har konsekvensen vært at det frem til dette i stor grad dreid seg om de store, tyske komponistene.

Talbot (1970) påpeker at til tross for at det ser ut til å være en generell enighet om en musikkedisjonsteori, er det likevel svært uklart hva dette dreier seg om.

I forhold til hva som skal eller kan utgis, skiller vi mellom frie og beskyttede verker. Et fritt verk er ikke eid av noen, verken komponist, forlag eller arvinger. Disse verkene kan man redigere eller arrangere og utgi uten å innhente tillatelse. De beskyttede verkene er eid av forlag, eventuelt av komponist eller arvinger, og her må det innhentes tillatelse før noe gjøres. Uansett kategori, så dreier det seg om åndsverk¹³, og må de behandles i forhold til gjeldende lover, og med hensyn til å ”krenke” åndsverket.

I introduksjonskapittelet, lister Grier (1996:5) opp fem punkter som han mener gjelder alle former for musikkedisjon, og som han har bygget opp boken rundt:

1. What are the nature and the historical situation of the sources of a work?
2. How do they relate to one another?
3. From the evidence of the sources, what conclusions can be reached about the nature and the historical situation of the work?
4. How do this evidence and these conclusions shape the editorial decisions made during the establishment of the edited text?

¹³ Åndsverk: ”... kunstneriske verk av enhver art og uansett uttrykksmåte...”. <http://www.lovddata.no/all/tl-19610512-002-001.html>.

5. What is the most effective way of presenting the edited text?

Slik det ser ut i annen litteratur om noteedisjon, ligger disse punktene allerede til grunn for arbeidet med editering av musikktekster. Men Grier (1996:7) påpeker likevel at hans mål ikke er å skape en "oppskrift" som kan brukes på alle edisjonsprosjekter, men at han ønsker å sette søkelyset på metode og kritikk i forhold til noteedisjon.

Grier (1996) sier, i likhet med Feder og flere artikkelforfattere, at en edisjon må starte med en kritisk undersøkelse av kildene. Han har også en liste med prinsipper om kritikk og noteedisjon:

- (1) Editing is critical in nature.
- (2) Criticism, including editing, is based in historical inquiry.
- (3) Editing involves the critical evaluation of the semiotic import of the musical text; this evaluation is also a historical inquiry.
- (4) The final arbiter in the critical evaluation of the musical text is the editor's conception of musical style; this conception, too, is rooted in a historical understanding of the work.

Når vi ser på de ulike utgavene, både i Norden og ellers, ser vi at utgiverne har god oversikt over kildematerialet og er klare over de utfordringene arbeidet med de ulike kildene medfører.

Tekstkritikk står sentralt i et edisjonsarbeid, og Feders (1987)kapittel om dette kan kort sammenfattes slik: Tekstkritikken deles inn i tre deler, kildekritikk, "lavere" kritikk og "høyere" kritikk. Kildekritikken innbærer bestemmelse av kildens autensitet og generelle troverdighet, kildens troverdighet i forhold til komponisten og den konkrete beskrivelsen av kilden fysiske attributter (papir, innbinding, skrift, trykk). Den "lavere" kritikken går ut på å sammenligne original og kopi, og bestemme hva slags original og hva slags kopi man står overfor. Den "høyere" kritikken skal bestemme ting som kildens ekthet, datering, tilblivelsesprosess og fremføringsbetingelser. I kildekritikken skiller Grier (1996) mellom "Sources that

originated with the composer” og “Sources not directly associated with the composer”.

Grier (1996) hever også at en utgiver er historiker for teksten som gis ut. Selv om det historiske bakteppet og utgivers kunnskap om dette er viktig for et edisjonsprosjekt, kan det lett bli til at det totale grunnlaget for utgaven blir feil. En utgiver er også musikkviter, og denne delen må veie like tungt som den historiske.

Et problem, som blant annet tas opp hos Hauge (Krabbe (ed) 2006), er definisjonen av verkbegrepet. Definisjonen av ”verk” brukt i oppgavens kapittel 1.5 sier at et verk er et resultat av virksomhet, og her brukt om notert musikk. Hauge problematiserer dette ved bruk av en tilpasset ”pillow metaphor”. Denne består i at verket som notert musikk, partituret, er puta, mens tolkningen og fremføringen av partituret (puta) er putevaret. Spørsmålet blir da om puta i seg selv kan defineres som et verk, eller om det først kan kalles et verk når vi tar på putevaret. Det er et legitimt spørsmål, siden tolkning og fremføring av et verk er med på å definere verket, men velger vi å si at et partitur ikke er et selvstendig verk, fratas den noterte musikken sin egenverdi – partituret kan stå for seg selv, men er en forutsetning for en fremføring.

Grier (Krabbe (ed) 2006) problematiserer forholdet mellom komponistens og utgiverens autoritet. Hans første eksempel er Stravinskij, som beskriver to eksistensmodi for musikk: det potensielle modus, representert ved partituret, og det faktiske modus, representert ved fremføring. Senere spilte han inn en rekke av sine egne verker, med et mål om at disse skulle fungere som en veileder for utøvere. Det andre eksempelet er Wagner, som tidvis ble svært detaljert i sin notasjon for å være sikker på at hans verker ble fremført slik han hadde ment det skulle fremføres. I teorien kan dette være med på å sikre at verker blir fremført slik komponisten mente det, men vi kommer raskt tilbake til verkbegrepet. Grier påpeker at Stravinskij som dirigent ikke lenger er komponist, men en utøver og tolker som alle andre – verket varierer med de ulike fremføringene. Videre viser Grier til prinsippene for ulike edisjonsprosjekter fra ca. 1850-1900. Her var partituret selve verket, og utgivers jobb var å finne tilbake til det som var originalen eller komponistens siste versjon.

2.1 *Musikkfilologi*

Hvis vi definerer filologi som vitenskapen om et folks språk og litteratur (www.snl.no), er ikke musikkfilologi nødvendigvis vitenskapen om det samme innen musikk. Feder (1987) påpeker at filologi i forbindelse med musikk i hovedsak dreier seg om kildeforskning og tekstkritikk, med særlig blikk på teoretisk tolkning av de ulike verkenes egenart. Sier vi at filologi også kan betegnes som studier av gamle litterære dokumenter og verker, kommer vi litt nærmere realiteten. Det største problemet med å overføre filologiens termer og prinsipper direkte til notert musikk er at noter slett ikke er det samme som litteratur. Vi har allerede sett på teoriene rundt verkbegrepet innen musikk, og hvordan man kan definere dette. Går vi videre og sammenligner noter med litteratur, støter vi på en stor forskjell: der hvor en litterær tekst kan bære mening helt alene, er en notetekst så å si alltid beregnet på fremføring. Som kommunikasjonsform er noter mer begrenset enn skriftspråk. En litterær tekst kan leses av én person for seg selv, den kan leses høyt, den kan leses av flere samtidig. Det er flere muligheter for ulike lesinger av en litterær tekst, men felles for dem alle er at de ikke minsker opplevelsen av teksten, eller gjør den til noe annet enn det forfatteren hadde ment. Ibsens *Peer Gynt* er et godt eksempel – det var i utgangspunktet skrevet som et drama ment for lesing, ikke scenisk fremføring. Et operapartitur kan utmerket godt kun leses, men vil aldri bli skrevet som et partitur kun for lesing. Det meste av opplevelsen og komponistens intensjoner vil gå tapt når musikken ikke fremføres.

Feder (1987:22) mener at siden musikkfilologien i størst mulig grad ønsker å tilbakestille noteteksten til det som var utgangspunktet, ville de historiske komponistene blitt fornøyde hadde de visst om dette. I teorien kan nok denne påstanden ha noe for seg, men både Feder og Grier (1996) forholder seg i stor grad til musikk fra før 1900-tallet, Grier viser også til Feders ”høye” og ”lave” kritikk. Feder trekker inn både Dahlhaus, von Dadelsen og Dürr, som alle ser ut til å forholde seg til noter med kun skriftlige kilder, men da gjelder også teoriene bare der hvor det kun finnes skriftlige kilder, og ikke andre kilder som innspillinger og muntlig overlevering.

Ser vi litt videre på filologi, finner vi edisjonsfilologien – vitenskapelig tekstutgivning. Denne delen av filologien dreier seg i hovedsak om kildeforskning og tekstkritikk, og

da er vi veldig nært opptil det vi forstår med musikkfilologi. Men vi kommer da også nært opptil det vi forstår med noteedisjon. En mulig måte å separere disse to begrepene, er å definere musikkfilologi som den teoretiske tilnærmingen til noteedisjon, mens noteedisjon er den faktiske handlingen. En annen mulighet er å slå sammen disse to begrepene til musikkedisjonsfilologi. Uansett hvordan vi velger å definere og bruke disse begrepene, ser vi at filologi ikke uten videre kan overføres direkte til noter, ei heller er det enkelt å omforme begrepene slik at det passer inn i vår sammenheng.

2.2 *Utgavetyper*

Utgavetyperne omtalt i dette kapittelet er kun gyldige for gamle bok(aktige) utgivelser, ettersom grunnlaget for oppgaven er tilnærmet boklige utgaver av noter.

Noe noteedisjonen med hell har hentet fra edisjonsfilologien er noen av de ulike utgavetyperne og målsettingene for disse. De ulike utgavetyperne er forholdsvis mange, og varierer i innhold og oppdeling i stor grad etter geografi. Der hvor de tyske (hierarkiske) utgavetyperne er mange og detaljerte, er de engelsk- amerikanske ofte i større grad oppdelt etter presentasjonsform, omfang/innhold og medium (Modalsli; Dahl, Kondrup og Kynde (red) 2005).

Siden det er Modalsli (Dahl, Kondrup og Kynde (red) 2005) liste over den tyske hierarkiske inndelingen som har flest likheter med noteutgaver, skal vi nærmere på den. Her listes opp utgaver hvorav de to første er utgavetyper vi også kan støte på i litteratur om musikkedisjon:

- Historisk-kritisk utgave
- Kritisk utgave
- Studieutgave
- Leseutgave

Den historisk-kritiske utgaven inneholder som oftest hele forfatterskap og antas å ha en kanonisk¹⁴ effekt ettersom det bare er de største forfatterne som får slike utgaver av sine verk. Den inneholder verkenes historie, inkludert tilblivelse og overlevering. Teksten er gjenstand for kritisk granskning, og målgruppen er fortrinnsvis forskere og andre spesielt interesserte. Ofte er også helheten, å se et fullt forfatterskap i sin bredde og helhet et mål som er viktig.

Om kritisk utgave hevder Modalsli (Dahl, Kondrup og Kynde (red) 2005) at funksjonalitet og hensyn til brukeren er sterkere i en kritisk utgave – det er færre varianter og mindre kommenterende tekst. Modalsli hevder videre at den kritiske utgaven i mindre grad enn de to neste typene på listen er tilpasset en målgruppe.

Studieutgaven legger stor vekt på kommentarer og er i første rekke beregnet på særlig interesserte, mens leseutgaven har det allmenne publikum som målgruppe. For noteedisjon er dette lite interessant, ettersom en studieutgave strengt tatt vil dreie seg om et lommepartitur, og en leseutgave av en note er lite brukbart for andre enn de som leser noter godt.

Det nevnes også en annen utgavetype man finner innen noteedisjon, critical edition¹⁵, fra den engelsk-amerikanske inndelingen av utgavetyper. Denne inndelingen skiller seg fra den tysk-hierarkiske inndelingen ved at det trekkes et hovedskille mellom kritiske og ikke-kritiske utgaver (ibid.).

Modalsli viser videre hvordan materialet kan deles inn i ulike utgaver i forhold til omfang og/eller innhold:

- Fullstendig, samlet utgave
- Delutgave
- Regestutgave
- Variorum-utgave

¹⁴ **kanon**, fortegnelse (over f.eks. skrifter, regler eller annet) som regnes som fullstendig, tilstrekkelig eller ekte.
www.snl.no

¹⁵ tekst etablert på grunnlag av kritisk prøving av flere tekstbærere

- Arkivutgave

Felles for alle utgavetyper, uansett utgavetype og innhold, er at alle utgavene må knyttes tett til både utgavens funksjon og materialet som skal gis ut (ibid).

Feder (1987) har i kapittel VII "Editionstechnik" delt opp i ulike typer noteutgaver:

A. Faksimile

Ziel:	Reproduktion der Quelle
Technik:	Photographie
Quelle:	Das Originalmanuskript oder eine andere reproduktionswürdige Vorlage
Methode:	Quellenkritik
Kritischer Bericht:	Quellenbeschreibung und –bewertung

B. Diplomatischer Abdruck

1. Faksimileartig

Ziel:	Einem Faksimile ähnliche Wiedergabe des richtig gelesenen Textes der Quelle (mit Einfluß seiner Autorkorrekturen)
Technik:	Notenstich oder vergleichbares Verfahren
Quelle:	Wie beim Faksimile
Methode:	a) Quellenkritik b) Notationskunde c) Textkritik in bezug auf korrigierte Lesarten
Kritischer Bericht:	a) Quellenbeschreibung und –bewertung

2. In normaler Typographie

Ziel:	Getreue, aber typographisch und in der Einteilung des Notenstichs normalisierte Wiedergabe des richtig gelesenen Textes der Quelle in seiner vom Komponisten korrigierten Lesart, in beliebigem Format, Zeilenfall und Seitenumbruch
Technik, Quelle, Methode:	Wie 1
Kritischer Bericht:	a) und b) wie 1 c) Autorkorrekturen

C. Korrigierter Abdruck in heutiger Notation

Ziel:	Wie der diplomatische Abdruck in normaler Typographie, aber mit Emendation offensichtlicher Fehler, mit weitgehender Anpassung an Moderne Notationsgepflogenheiten und in jedem Fall in Partitur
Technik, Quelle:	Wie beim diplomatische Abdruck
Methode:	a), b), c) desgleichen d) Emendation

Kritischer Bericht: a), b), c) wie beim diplomatischen Abdruck
d) Konjekturen des Herausgebers
e) Änderungen der Notation

D. Kritischer Ausgabe

Ziel: Der vom Autor geschriebene und gemeinte Text in Partitur und normaler Typographie, meist in heutiger Notation
Technik: Wie beim diplomatischen Abdruck
Quellen: Die gesamte Überlieferung
Methode: a) bis d) wie beim korrigierten Abdruck in heutiger Notation
e) Kollation der Quellen miteinander
f) Rezension des Kollationsergebnisses
Kritischer Bericht: a) bis e) wie beim korrigierten Abdruck in heutiger Notation
f) Autorvarianten
g) Überlieferungsvarianten

E. Historisch-kritische Ausgabe

F. Ausgabe "für Wissenschaft und Praxis"

G. Urtextausgabe

H. Die Forderung nach der überlieferungsgeschichtlichen Ausgabe

Her finner vi igjen Modalslis (Dahl, Kondrup og Kynde (red) 2005) utgaver og inndelinger, men i en litt annen rekkefølge og struktur.

Alle de nevnte utgavetyperne egner seg først og fremst for bruk på store verk eller samlinger av verker av én komponist og med flere kilder. Eventuelt også verker med andre fellesnevner som gjør at de kan samles i samme utgave og med samme retningslinjer.

Grier (1996) benytter utgavetyperne faksimile, kopi, urtekst, interpretive utgaver og kritiske utgaver.

I tillegg til de ulike utgavetyperne de valgte forfatterne presenterer, finner vi også kritisk-vitenskapelig utgave (GGA) og praktisk-vitenskapelig utgave (CNU).

Om kritisk utgave hevder Grier (1996:155) at den først og fremst er beregnet på utøvere, studenter og academia, ikke som en utgave for fremføring. Modalsli mener at den kritiske utgaven legger større vekt på brukeren enn den historisk-kritiske utgaven, hvor fokuset på forskning er det vesentlige.

I praktiske utgaver er målet å legge til rette en utgave for praktisk bruk hvor noteteksten er kritisk gjennomgått. Grier (1996:168) sier om dette: “A performer needs to know what to play, not what is in the source but should not be played, according to the editor”. Krabbe (Krabbe (ed) 2005) forteller om Carl Nielsen utgaven at det er en sterk fremføringstradisjon for Nielsens musikk, og denne tradisjonen kan fort skape konflikt i forhold til en vitenskapelig eller praktisk-vitenskapelig utgave.

Urtekstutgaver er stadig gjenstand for diskusjon. Grier (1996: XIII) sier om urtekst: “purports to present the “original” text of the composer, unmediated by the editor”. Dette er enkelt hvis det bare finnes en utgave som uten tvil er fra komponistens hånd. Slik er det derimot ofte ikke, og da faller spørsmålet om urtekst bort. Grier nevner også ”tolkende” utgaver, som ble laget som en motbevegelse til urtekst. Dette fordi man mente urtekst ikke ga nok grunnlag for fremføring og studier. Talbot (1970:599) mener at urtekst er minste motstands vei for en redaktør, og denne typen utgave ikke er bra nok.

Ved utgivelse av et verk som finnes i flere versjoner fra komponistens hånd, brukes det ofte det som kalles ”Fassung Letzter Hand”. Utgivelsen baserer seg da på den siste versjonen komponisten gjorde. Norheim (2007) sier følgende om dette: ”Kritisk-vitenskapelige utgaver – hvor målet er å etablere en autoritativ tekst, som oftest basert på komponistens ”letzte Hand”, og hvor prosessen fra første versjoner til den siste (hvis det altså foreligger flere versjoner, revisjoner etc.) kan følges ved hjelp av et tekstkritisk apparat som blant annet gjør rede for de tilgjengelige kildene”.

Mangfoldet av utgavetyper er stort, og det er også muligheter for kombinasjoner av forskjellige utgavetyper. Men det er ikke bare ønsket målgruppe som er med på å påvirke valget av utgavetype, også utgivers ønsker og mål er i høy grad styrende for valget.

2.3 Edisjonsprosessen

Helga Lühnings bok *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis* (2002) påpeker samme problemstilling som Niels Martin Jensen (1996) åpner sin artikkel med – nemlig at musikkedisjon befinner seg i krysningspunktet mellom teori og praksis. I en edisjonsprosess skal ikke bare musikkteori, musikkvitenskap og musikalsk praksis tas hensyn til, det skal også vurderes målsetninger, målgrupper og rett og slett nytteverdi. Disse ulike disiplinene har mye til felles, men har ulike krav til en utgave. Jensen stiller følgende spørsmål om ”musikalsk udgiverarbejde” (1996:351):

1. Målsætningen for en udgivelse: hvilken overordnet udgivelsespolitik eller udgivelsesstrategi ligger der bag igangsættelsen af et større udgivelsesprojekt?
2. Behovet for en udgivelse.
3. Valget og arten af det repertoire, der udgives.

Mine spørgsmål angående editionsprincipper kommer således at lyde:

1. *Hvorfor* skal der udgives?
2. *Hvad* skal der udgives?
3. *For hvem* skal der udgives?

Først når disse spørsmålene er besvart, kan man begynne å vurdere utgavetyper på basis av svarene man har fått. Fellestrekket hos Modalsli (2005), Jensen (1996) og Feder (1987) er at det er helt nødvendig å ha definert hvorfor, hva og for hvem før man starter en edisjonsprosess.

Ser vi tilbake på Griers (1996) fem punkter om edisjonsarbeid, fire prinsipper om kritikk og Feders (1987) detaljerte gjennomgang av tekstkritikk er nok Jensens punkter og spørsmål om utgiverarbeide et klarere bilde på hva som ligger fremst i en utgivers bevissthet. Det er likevel ingen tvil om at både Grier og Feder viser til et grunnlag for noteedisjon som man kan finne igjen i de fleste nyere utgaver.

Et skritt videre i prosessen er å vurdere tekstpresentasjonen. Har man funnet ut hvilken utgavetype som passer for den gitte utgaven, må det vurderes hvordan teksten med kommentarer og tillegg skal presenteres. Ettersom noteedisjon i stor grad er kritisk edisjon, blir også kravene til kommentarer og tillegg større. Grunnlaget for den endelige teksten er basert på all den kunnskap utgiver har tilegnet seg fra kildestudier, studier av komponisten, hans/hennes teknikker og samtid (Grier 1996). Det må også tas høyde for at de ulike notekildene kjennetegnes ved at de er

endret i forhold til sammenhengen de ble skrevet. Et annet moment som skiller tradisjonell edisjon og noteedisjon er at man i noteedisjon ofte må ta stilling til om det er behov for utarbeiding av stemmemateriale – verker av en viss størrelse kan vanskelig fremføres med kun et partitur tilgjengelig.

Med de ulike forutsetningene for utgaven klargjort, kommer spørsmålet om retningslinjer. Retningslinjene gir de ulike utgiverne på et større prosjekt et felles ståsted, og brukerne en klar innsikt i hvordan arbeidet er gjort.

Som tidligere nevnt, er disse retningslinjene først og fremst til bruk ved større edisjonsprosjekter, men ikke nødvendigvis prosjekter med flere verker. Caldwell (1995:vi) sier om retningslinjer: "Standardization is not only unattainable, but is intrinsically undesirable, given that each editorial project is likely to give rise to unique problems". Utarbeidelse av felles retningslinjer for de bestemte utgavetyperne lar seg vanskelig gjøre, det må utarbeides egne retningslinjer for hvert enkelt prosjekt. Det er likevel ønskelig at retningslinjene innenfor utgavetyperne har samme grunnlag.

Mona Miller utga i 1982 Carl Nielsens samlede verker for klaver¹⁶. I artikkelen "Some Thoughts Upon Editing the Music of Carl Nielsen" (Miller 1982¹⁷) presenterer hun sin egen edisjonsmetode utviklet for dette prosjektet:

1. Comparison of all manuscript and published scores for each composition, and identification of discrepancies in musical notation, performance and interpretive markings, and introductory notes and comments.
2. Completion of a performance analysis for each composition, identification of problems of performance, and determination of the relationship of each problem to questions of manuscript verification.
3. Revision of the musical score for each composition, using methods of theoretical and historical analysis to establish criteria for preserving or re-establishing a correspondence to the composer's original intentions.

Grier (1996:36) skriver videre om fire prinsipper som baserer seg på hans syn på editering:

1. Editing is a branch of criticism.

¹⁶ Edition Wilh. Hansen, ikke CNU

¹⁷ Utskrift av artikkel er uten sidetall

2. All forms of criticism are historical undertakings.
3. Editing starts from the critical and historical investigation of the semiotic import of the musical text.
4. The editor's critical understanding of musical style, in its historical context, provides the final criterion for the determination of the musical text.

I siste punkt er han inne på det Talbot (1970) sier i litt klarere ordelag:

“...a profound and historically founded understanding of a composer's aesthetic world is in theory as in practice the most essential attribute of a musical editor, without which he should have no option but to desist, highly qualified though he might be in all other respects.”

Det er med andre ord helt avgjørende at utgiveren er faglig helt på høyden i forhold til komponisten, hans teknikk og stil, og hans samtid. Det er også viktig at utgiveren tar ansvar og har selvtillit nok til å ta avgjørelser i edisjonen av verket. Det bør også tas høyde for at det kan komme inn en faktor som beskrevet av Caldwell (1995:vi) også ved editering av nyere musikk: “... presentation of older music in modern editions is partly a matter of fashion”.

2.4 Samleutgaver

Det foreligger ofte et ønske om at store komponisters samlede verker blir gitt ut under ett, på samme måte som det lages innspillinger av samlede verker. Det som da er diskusjonen er valg av utgavetype. Caldwell (1995) mener at det bør være det samme for alle utgaver – det er ikke bruk for edisjoner som bare er det ene eller det andre.

Appell og Veit (2000:VII) sier at komponistens individualitet, verkenes egenskaper, kildekritikk og notasjon er de elementene som skal ta hensyn til ved musikkedisjon. De påpeker også at det kan være vanskelig å komme frem til felles retningslinjer for Gesamtausgaben som kan gjelde for alle komponister. Uansett må slike elementer kun ta form som retningslinjer, og ikke lovtekst (2000:IX).

Ser vi på Modalsli (Dahl, Kondrup og Kynde (red) 2005) om at historisk-kritisk utgave som regel dreier seg om hele forfatterskap, det vil si samleutgave, treffer det

godt med samleutgaver av noter. At det skal ha en nasjonsbyggende effekt kan fort bli en del av bildet i forhold til finansiering av prosjektet, snarere enn dekking av et behov hos publikum. Sammenholdt med at historisk-kritisk utgave har forskere som hovedmålgruppe, blir avstanden til en samleutgave av noter større.

I forhold til mindre edisjonsprosjekter skiller samleutgaver seg ut ved at de oftest har retningslinjer felles for alle verkene. For utgaven er det en stor fordel at det foreligger en strategier og prinsipper som samler alle verkene under ett, men sett i forhold til de enkelte verkene kan det by på problemer – en klaversonate fra komponistens tidlige år kan ha helt andre edisjonstekniske utfordringer enn et større scenisk verk.

Sett under ett dekker samleutgaver flere behov: Man kan både som forsker og utøver enkelt finne informasjon om og danne seg et bilde av en komponists produksjon. Forutsetningen er likevel at utgaven klart og enkelt gjør rede for hvordan arbeidet er utført, målsettingen med de retningslinjer som er lagt til grunn for arbeidet, og ikke minst, hvorfor eventuelle utelatte verker eller kilder faktisk er utelatt.

3 Noteedisjon i Norden

En historisk fremstilling av et emne vil alltid medføre to spørsmål: 1) Hvor og når starter historien, og 2) Hvem forteller den? I dette tilfellet, om kritisk noteedisjon, har vi i forrige kapittel valgt å starte med Bach-utgaven fra 1850, grunnet dennes tilknytning til edisjonsfilologien. Hvem som forteller historien er på forhånd gitt, ettersom dette dreier seg om et emne hvor de tilgjengelige kildene er forskeres artikler og bøker, og da også gjerne forskere som har vært med på edisjonsprosjekter.

Noteedisjonen i Norden startet sin historie på 1800-tallet, nærmere bestemt i Danmark. Det ble dannet ulike foreninger hvis målsetting var å påse at de til enhver tid viktige danske musikkverker ble utgitt og dermed bevart for fremtiden, og særlig de verkene som ellers kunne være vanskelige å få gitt ut. Sverige fulgte opp på 1900-tallet med en lengre serie med svensk musikk opptil 40-tallet, og på 50-tallet ble det lagt planer for en ny serie. Begge landene ser ut til å ha lagt verkenes tilgjengelighet for forskningen til grunn for utgivelsene (Jensen (Hansen (red) 1996)).

Kritisk noteedisjon dreier seg ikke utelukkende om samleutgaver. Men samleutgavene er langt mer synlige, både på grunn av mengden verk og prosjektenes størrelse, enn edisjonsprosjekter i mindre skala. Mange verker med felles målsetting for utgivelse og felles retningslinjer gir også et bedre grunnlag for forskning, ettersom variantene er klarere og mulighetene for diskusjon større.

På 1900-tallet har det vært vanlig å samle tidligere utgitte verker i ett eller flere bind. Det kan både dreie seg om verker av en bestemt komponist, eller verker innenfor et tema. Disse utgavene kan ved første øyekast se ut som samleutgaver, men er bare tidligere utgitte enkeltverker samlet og fysisk bundet inn sammen. Det ligger med andre ord ingen plan eller edisjonsarbeid bak en slik utgave.

Etter hvert som noteedisjonen har tatt til seg og videreutviklet elementer fra edisjonsfilologien, har også kravene til utgavetyperne blitt større. En utgave kan ikke lenger være "bare" kritisk, vitenskapelig eller praktisk, men må dekke alle behov både for forskning og fremføring (Jensen 1996).

3.1 *Nordiske samleutgaver*

Grunnlaget for utgivelse av en samleutgave kan være ganske variert. Det kan være et ønske om at en bestemt komponists samtlige verker gjøres tilgjengelige, at disse verkene gjøres tilgjengelige i en form så nært opptil det som ansees som komponistens egen original, at verkene gjøres tilgjengelige som fremføringsmateriale. Det kan også, som tidligere nevnt, dreie seg om andre typer samleutgaver, for eksempel med verker av ulike komponister, men med fellesnevnerne som nasjonalitet eller epoke.

De tyske Gesamtausgaben og Denkmäler-utgaver hadde en klar nasjonal forankring. De store tyske komponistene fikk sine utgaver, og siden Händel fikk sin engelske utgave allerede på 1700-tallet, ble det på 1800-tallet også laget en tysk Händel-utgave. Jensen (Hansen (red) 1996) fremholder at det nasjonale også i stor grad har vært grunnlag for samleutgaver i Norden. Men der hvor Tyskland etter andre verdenskrig måtte finne andre og mer spiselige grunnlag for sine samleutgaver, hevder han at dette ikke i samme grad har vært tilfelle i Norden. Jensen (1996) skriver om det nasjonale moment ved nordiske edisjonsprosjekter:

”Det nationale som et bestandig bagved liggende moment og en drivkraft i musikforskningens valg af udgivelsesprojekter og i dens begrundelse over for offentligheden og bevillingsgiverne af de store ressourcekrævende udgivelser har ikke desto mindre holdt sig til vore dage.”

Uansett hvilke grunner man måtte ha for å gi ut en samleutgave, må man forholde seg til den prosaiske delen som heter finansiering. Som Jensen også påpeker, så vil det nasjonale moment kunne gjøre det lettere å få støtte til et slikt prosjekt, og dermed øke mulighetene for å få det gjennomført.

Det er pr. i dag kun fullført to store samleutgaver i Norden (GGA og CNU), og tre som er i full gang (Jean Sibelius Works, Berwald Gesamtausgabe og Niels W. Gade Edition). De første planene for nordiske samleutgaver kom på 1960-tallet med Grieg, Berwald og Sibelius. Dette ble startet som prosjekter av komitéer først og fremst bestående av forskere. Felles for disse prosjektene er at det har tatt lang tid. Berwald Gesamtausgabe ga ut første bind allerede i 1966, men Grieg Gesamtausgabe er det eneste verket av disse tre som er ferdig. Jean Sibelius Works har kommet omtrent halvveis i publiseringen av sine bind. Til sammenligning gikk startskuddet for Carl Nielsen Udgaven i 1993, og ble fullført i 2008. Denne samleutgaven ble initiert av

politikere, ikke forskere, og utgangspunktet var dårlig fremføringsmateriale. CNU er også den eneste utgaven som er gitt ut på et nasjonalt noteforlag.

I København i 2005 ble det arrangert et symposium med tittelen *Nordic Music Editions*. Bakgrunnen for dette symposiet var at de siste årene hadde blitt startet eller avsluttet flere samleutgaver i Norden. Her ble det presentert tre ”cases” og åtte nordiske samleutgaver. Jeg har her valgt å se nærmere på introduksjonen, de ene av ”casene” og fire av utgavene.

Den som hadde introduksjonen til symposiet var musikeren Christopher Hogwood, som snakket om noteedisjon og utgivelser i forhold til den utøvende musiker. Han vektla viktigheten av å lage fremføringsmateriale i tillegg til partiturer, og at varianter som krever utøvers oppmerksomhet må plasseres på selve notesiden. Som eksempel ga han Neue Bach-Ausgabe og Neue Mozart-Ausgabe, hvor kommentarer og kildebeskrivelser ikke er plassert i samme bind som verkene de omtaler.

Hogwood (Krabbe (ed) 2006) påpeker i tillegg at de store nordiske samleutgavene vil møte de samme utfordringene som Bach, Mozart og Beethoven, nemlig at det allerede finnes utgitt, og det vil kreve en bevisstgjøring rundt kritisk noteedisjon før en utøver ser behovet for å skaffe seg en ny utgave. Med mindre utgaven er praktisk og lett tilgjengelig vil den i liten grad bli kjøpt og brukt.

Problemene Hogwood (ibid) presenterer er i høyeste grad reelle. Tvilen ligger derimot i hvor ansvaret og mulighetene for denne bevisstgjøringen ligger. En samleutgave med sine formål og retningslinjer vil allerede ha rettfærdiggjort sin eksistens når utgaven foreligger på de premissene som er lagt på forhånd. En kritisk-vitenskapelig utgave kan ikke forvente å bli ansett eller brukt som en praktisk utgave, men en praktisk-vitenskapelig utgave må nødvendigvis være tilgjengelig og anvendelig også for fremføring. Hvordan kommer utgaven så inn i utøverens bevissthet? Langt de fleste utøvere vet at mange verker foreligger i ulike utgaver, men er stort sett fornøyd med å fortsette å bruke den utgaven forelagt av lærer eller dirigent.

Som et ”case” forteller Tuija Wicklund (Krabbe (ed) 2006) om arbeidet med Sibelius’ *Vårsång* og *Skogsrået* til *Jean Sibelius Works (JSW)* vol. I/9. *Vårsång* fantes i flere

versjoner, og man fant etter hvert ut at det dreide seg om to ulike versjoner. Første versjon var kun tilgjengelig i form av stemmer og inneholdt feil. Det var flere mulige måter å rette dette på, men ved utgivelse er én feil skrevet slik den er og tilknyttet en fotnote. Andre feil er rettet ut fra kunnskap om at det som fremgår av notene ikke var mulig å spille på instrumentene på det tidspunktet verket ble skrevet. Manuskriptet til *Skogsrået* inneholdt mange kutt og strykninger. I tillegg var deler av partituret inkonsekvent og noen passasjer var notasjonsmessig uklare. Wicklund påpeker om dette at notasjonen kan ha vært helt klar for en musiker for 100 år siden, men er det ikke i dag. Hun understreker at denne typen problem er svært vanlig å støte på i edisjonsarbeid, og man må både kjenne komponisten og hans samtid godt, samt benytte seg av andre utgiveres kompetanse og erfaring for å løse slike problemer på best mulig måte.

For diskusjonens skyld ble det satt opp følgende liste med punkter over elementer som var ønsket inkludert i presentasjonene av utgavene (Krabbe 2006):

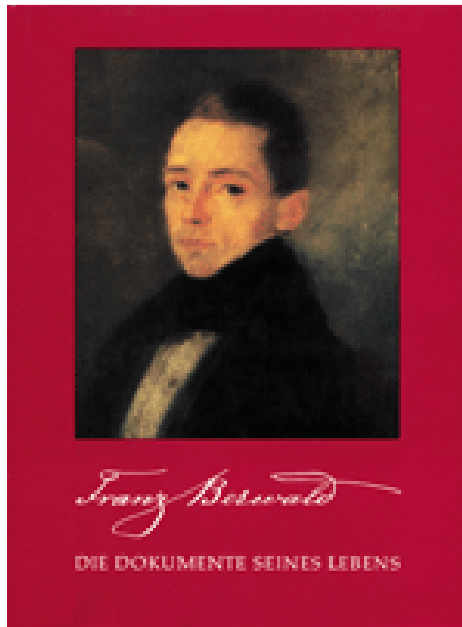
- Which kind of sources (sketch, draft, fair copy, unfinished work, etc.) is to be published?
- How does the edition handle instances where a work is available in more than one version, at a certain time sanctioned by the composer?
- Tacit emendations and the problem of the 'parallel passages' as the basis of emendations.
- Is editorial uniformity possible and feasible throughout all the volumes of the edition of a composer's collected works?
- The dichotomy 'practical' versus 'scholarly/philological' edition.
- The acknowledgement of editorial work as scholarly work.

Det er noe varierende i hvilken grad de forskjellige utgavenes presentasjoner inneholder disse elementene, så jeg velger her å trekke ut den vesentligste informasjonen om utgavene.

Berwald Gesamtausgabe (BwGA) hevdes å være den første Gesamtausgabe i Skandinavia (Rörby (Krabbe (ed) 2006)). Utgangspunktet var et stort behov for fremføringsmateriale for Sveriges Radios Symfoniorkester. I tillegg viste det tyske forlaget Bärenreiter interesse for komponisten, og ønsket å utgi hans samtlige verker hvis det var interesse for dette i Sverige. Grunnet kontakten med et tysk forlag har BwGA et klart forbilde i den tyske vitenskapelige tradisjonen.

Rörby nevner her et tema som dukker opp flere steder i litteraturen, både om edisjon generelt og noteedisjon spesielt: den tyske tradisjonen. I kapittel 2 var vi inne på at

grunnlaget for nordisk edisjon i stor grad fortsatt er knyttet til det tyske, og vi har sett hvordan noteedisjonen, både ved å hente fra edisjonsfilologien og ved at Tyskland har vært et fremstående land innen musikk, har en sterk tilknytning til den tyske tradisjonen.



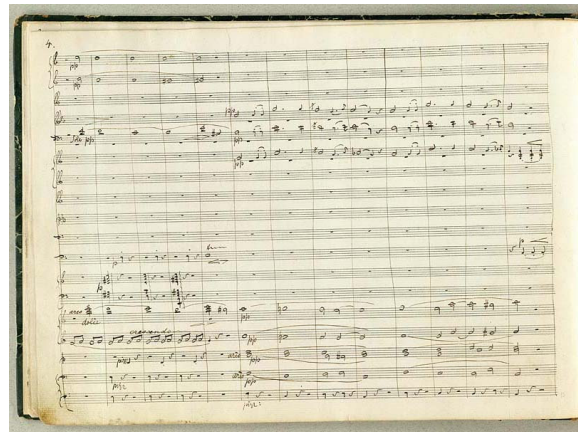
https://www.baerenreiter.com/cgi-bin/baer_V5_my?kat=/baerenreiter&ln=en&uid=104954X669571966&wrap_html=/buecher/ba_bo.htm

I artikkelen "Aspects of German scholarly editions" sier Michael Kube (Krabbe (ed) 2006) at "... the idea of 'complete edition' reflects a concept of history impressed by the hero-worship of the great classical composers". Han er med andre ord noe skeptisk til at grunnlag og opplegg for de tyske edisjonene uten videre kan overføres til nordiske forhold. Han viser også til Appell og Veit (2000), og påpeker at alle utgaver har sine egne retningslinjer, både ut fra kilder og komponistens teknikker og vaner.

Fonden til udgivelse af Niels W. Gades værker ble dannet i 1990, og står bak utgivelsen av Niels W. Gade udgaven (Finn E. Hansen (Krabbe (ed) 2006)). Niels Gade arkivet i Danmark er stort og omfattende, og utgaven har dermed en svært god tilgang til kildematerialet. Hansen forteller om Gade-utgaven at den er basert på *Fassung letzter Hand*¹⁸, og viser til at det finnes så mye ufullstendige versjoner,

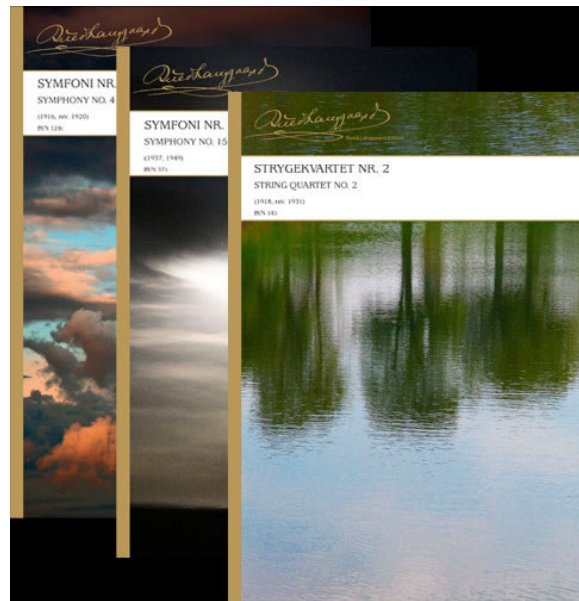
¹⁸ Se kap. 2

skisser og utkast at det ville være både meningsløst og alt for tid- og plasskrevende å publisere alt. Valget har falt på en praktisk-vitenskapelig utgave, og utgiverne har valgt å la noteteksten være fri for fotnoter og andre kommentarer. Det innrømmes at konsekvensen er at man må aktivt oppsøke kommentarene for å finne ut om verkene og edisjonsprosessen, men man har vurdert det dit hen at en lett leselig notetekst må veie tyngst.



Gade, <http://www2.kb.dk/kb/dept/nbo/ma/fokus/aoj-div/ossi.jpg>

I motsatt ende av skalaen har vi Rued Langgaard Udgaven. Bendt V. Nielsen (Krabbe (ed) 2006) påpeker at “If the sources leaves open question regarding performance, that information must be readily available for conductor or musician, and not hidden in the critical commentary”. Samtidig er utgaven basert på kritisk-vitenskapelige prinsipper, men med en praktisk side: alle verker publiseres med fremføringsmateriale. Bakgrunnen for utgaven er at de færreste av Langgaards verker var tilgjengelige i trykt form da komponisten døde i 1952, og i 1998 ble det inngått en avtale mellom Langgaard-Fonden og Edition Samfundet om en utgivelse av hans samtlige verker. Å lage en utgave brukbar for fremføring viste seg å kreve en stor innsats. Denne utgaven er den eneste av de gjennomgatte utgavene hvor verkene fortsatt er beskyttede. Utgaven er planlagt fullført innen 2022, året verkene faller i det fri.



<http://www.ruedlanggaardedition.dk/>

Idéen om en samleutgave av Sibelius' verker stammer fra 1960-tallet, men det som idag er Jean Sibelius Works kom først i gang i 1996 etter man hadde inngått avtaler om finansiering og publisering. Finansieringen er delt likt mellom staten og private fond, og publiseringen gjøres av det tyske forlaget Breitkopf & Härtel (Timo Virtanen (Krabbe (ed) 2006)). Utgaven er beregnet til ca 52 bind. Emendasjoner er markert direkte i noteteksten, og forklart i kommentarene.



Sibelius, http://www.sibelius.fi/english/erikoisaiheet/dokumentit/dokum_musiikkikasikirjoitukset.htm

Om utgavetype mener Virtanen at forskjellene mellom en vitenskapelig/filologisk utgave og en praktisk utgave egentlig er få. Han hevder at en forståelse av praktisk utgave som en utgave fri for informasjon om bakgrunn, kilder eller kommentarer ikke

er noe en utøver i dag egentlig er interessert i. Dermed vil en praktisk utgave likevel måtte knyttes til en vitenskapelig prosess som må gjøres synlig for brukeren av noten.

I forhold til retningslinjer, hevder Virtanen (2006) at det ikke kan forventes at retningslinjene som er satt opp vil kunne være det samme over de 20 årene prosjektet er antatt å vare. Retningslinjene passer godt på det tidspunktet de blir satt opp og ut fra de forutsetningene som ligger til grunn da, men både endringer i sammensetning av utgivere og forskning kan medvirke til at retningslinjene må revideres eller endres etter behov.

Det som vanskelig kan leses ut fra disse fremleggene, er i hvilken grad de ulike fagpersonene i de nordiske landene forholder seg til hverandre. Går vi tilbake til Jensen (1996) fra begynnelsen av kapittelet, ser vi at et samarbeid er noe han ser for seg:

”For Skandinaviens vedkommende, der har et påtrængende musikalsk formidlingsbehov i international sammenhæng, kunne et nærmere samarbejde også etableres mellem på den ene side de afsluttede, igangværende og kommende nodeudgivelser og på den anden side de nationale pladeantologier, som i modsætning til de nationale monument-udgaver var veletablerede i 1980erne både i Finland, Sverige, Norge og Danmark.”

Ser vi bort fra samleutgaver og ser tilbake på kritisk noteedisjon generelt, kan Norden sett under ett komme til å kunne dra nytte av hverandres kompetanse. Når de store samleutgavene av enkeltkomponister er avsluttet, vil man med letthet kunne samle krefter og danne nye utgaveprosjekter både nasjonalt og regionalt. Siden store utgaveprosjekter er finansielt krevende, kan det være lettere å gjennomføre mindre prosjekter og prosjekter med nordisk element snarere enn et nasjonalt element.

4 Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgaven

Som de to eneste fullførte store samleutgavene i Norden, er Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgaven svært interessante. Ved første øyekast ser de ganske like ut, men forskjellene er likevel store, både i forhold til hvordan prosjektene startet, finansiering, tidsbruk og målsetting.

I tillegg til en gjennomgang av selve utgavene, ser jeg her nærmere på *Peer Gynt* og *Maskarade* som eksempler på utgavene.

4.1 Grieg Gesamtausgabe (GGA)



Klaverkonsert i a-moll, http://www.musicautographs.com/pop.php?f=/item_images/286.jpg

Oversikt over Grieg Gesamtausgabe¹⁹:

I. INSTRUMENTALMUSIKK

Klaververker for 2 hender

1. Lyriske stykker, hefte I-X
2. Andre originalkomposisjoner
3. Arrangementer av norsk folkemusikk
4. Arrangementer av egne verker

¹⁹ Grieg Gesamtausgabe, bnd. 1.

Klaververker for 4 hender

5. Originalkomposisjoner og arrangementer av egne verker
6. Dramatisk musikk

Musikk for to klaverer

7. Originalkomposisjoner og arrangementer

Kammermusikk

8. Sonater for violin og klaver
Sonate for cello og klaver
9. Strykekvartetter
Andre kammermusikkverker
Arrangementer av egne verker for kammerorkester

Orkester

10. Klaverkonsert i a-moll
11. Originalkomposisjoner
12. Orkestersuiter
13. Arrangementer av egne verker og verker uten opusnummer

II. VOKALMUSIKK

Sang og klaver

14. Romanser op. 2-49
15. Romanser op. 58-70 og uten opusnummer

Vokalverker med orkester

16. Originalkomposisjoner og arrangementer av egne verker

Kor uten orkester

17. Originalkomposisjoner og arrangementer av egne verker

III. DRAMATISK MUSIKK

18. Peer Gynt
19. Andre originalkomposisjoner

IV. TILLEGGSBIND

20. Addenda et corrigenda

I 1962 ble Edvard Grieg-komiteen dannet, på initiativ fra sjefsbibliotekaren ved Bergen Offentlige Bibliotek, Johannes Bygstad. Andre komitémedlemmer var fremstående forskere på feltet²⁰. Målsettingen var å få utgitt alle Griegs verker i en kritisk-vitenskapelig samleutgave.²¹ Første bind kom i 1977 og siste i 1995. Det 20-binds store verket ble i 2008 komplettert med en verkfortegnelse. Årsaken til den

²⁰ Andre komitémedlemmer: Dan Fog, Dag Schelderup-Ebbe, Finn Benestad, Nils Grinde, Hampus Huldt-Nystrøm, Olav Gurvin.

²¹ http://www.bergen.folkebibl.no/grieg-samlingen/grieg-samlingen_historie.html

lange perioden fra komiteen ble dannet til første bind ble trykket, var først og fremst problemer med finansiering av prosjektet. Det ble i 1963 søkt Kirke- og undervisningsdepartementet om kr. 20 000,- for 1964:

For å verne om Edvard Griegs minne og sikre at hans musikk må bli overlevert til ettertiden i den form han selv gav den, har det i de siste år fra flere hold vært pekt på at en snarest mulig må komme i gang med arbeidet for å få gitt ut en kritisk-vitenskapelig standardutgave av Griegs komposisjoner. I betraktning av at beskyttelsestiden for hans verk snart løper ut, finner en at tiden nu er kommet til å få satt arbeidet i gang.

Innvilget sum ble 2300,-.²²

I 1966 hadde Grieg-komiteen møte med Berwald-komiteen, og fikk innsyn i hvordan arbeidet med Berwald-utgaven foregikk²³. Det som Grieg-komiteen helt klart har gjort på samme måte, er at hvert bind må ha en bestemt utgiver, at denne må være vitenskapelig skolert, og ha klare instruksjoner for arbeidet. Komitémedlemmene stod selv for en stor del av utgiverarbeidet.

Prosjektet hadde de første årene en fast ansatt redaksjonssekretær. Komitémedlemmene ble ikke honorert, mens utgivere som ikke var i fast vitenskapelig stilling ble honorert med fastpris for arbeidet. Utgiverne gjorde dette prosjektet som arbeid i tillegg til sitt daglige virke.

Formaliseringen av Grieg-komiteen kom i 1967, da komiteen selv ba Kirke- og undervisningsdepartementet om å bli oppnevnt. Det kom som følge av at C. F. Peters Musikverlag hadde sagt seg villig til å publisere GGA, forutsatt at det ble skaffet 500 subskripsjoner. For å kunne inngå denne avtalen måtte komiteen ha et sterkere formelt ståsted.²⁴

I 1968 satt komiteen opp en oversikt over de enkelte bind med innhold og utgiver. Denne oversikten stemmer ikke overens med det utgitte verket, verken i bindenes innhold, innleveringsfrister eller utgivere.²⁵ Målet var at samtlige 20 bind skulle være

²² http://www.bergen.folkebibl.no/grieg-samlingen/grieg-samlingen_historie.html

²³ Referat fra møte med Berwald-komiteen 13/1-66. Fra Dan Fogs private arkiv.

²⁴ http://www.bergen.folkebibl.no/grieg-samlingen/grieg-samlingen_historie.html

²⁵ Brev til utgiverne fra Grieg-komiteen, fra Dan Fogs private arkiv

levert for gjennomgang og trykking ved utgangen av 1970. Som vi vet tok det noe lengre tid. Fra 1977 fins denne oversikten over hva som skal tas med i GGA:

1. Tidligere trykte verker skal trykkes i GGA (hoved-delen). (Bla.a. de tre stykkene til Therese Berg.)
2. Utrykte komposisjoner som foreligger ferdige i MS uten spesielle merknader fra Griegs hånd trykkes i GGA (hoveddelen). (Det må bl.a. vurderes om de Haugtussa-sangene som er oppbevart i Kbh. er "ferdige".)
3. Utrykte komposisjoner med påskrift "Må ikke trykkes" eller lignende behandles i kommentarene. Her trykkes incipit eller korte utdrag. (Symfonien trykkes ikke i sin helhet men behandles på denne måten i kommentarene.)
4. Skisser som utgiveren/komiteen mener har noen betydning nevnes i kommentarene, ev. med incipit. (Klaverkvintettsatsen trykkes i kommentarene, likeledes skissene til de to ufullførte satsene til strykekvartetten i F-dur.)²⁶

Disse retningslinjene sammenfaller i tid med utgivelsen av bind 1 (Lyriske stykker, hefte I-X). I pressemeldingen fra 23. november 1977²⁷ kalles GGA "...Griegs samlede verker med kritisk-vitenskapelige kommentarer...". Utgaven settes sammen med lignende utgaver av Bach, Mozart og Beethoven. Det kommer også klart frem at målet var å utgi to bind hvert år til utgaven var komplett. Videre opplyses det om utgaven at hvert bind inneholder en notedel og en revisjonsberetningsdel.

I Aftenpostens artikkel²⁸ om GGA i forbindelse med utgivelsen av første bind, blir GGA omtalt som "den enegyldige Edvard Grieg-utgave". Den reviderte teksten blir av komiteen her fremstilt som den "definitive standard-versjon" av verkene. Man bruker fassung letzter Hand, det vil si den siste utgaven komponisten hadde kontroll over. Kommentardelen i bindene vil foreligge på tysk og engelsk. Kirke- og undervisningsminister Kjølsv Egeland uttaler: "Å utgi dette er en nasjonal æressak".

En annen avisartikkel, ikke navngitt eller datert, kommenterer at det kun er Griegs autoriserte versjoner som er med i utgaven, og påpeker at det dermed er mye av forskningsarbeidet som ikke utnyttes.²⁹ Her nevnes også kostnadene frem til utgivelsen av bind 1: 430 000,-.

²⁶ Grieg-komiteen: Retningslinjer for hvilke verker som skal tas med i GGA. 23/11-77. Fra Dan Fogs private arkiv.

²⁷ Grieg-komiteen: Notat til pressen ved Norsk Kulturråds og Edvard Grieg-komiteens pressekonferanse i Vitenskapsakademiet 23. nov. 1977. Fra Dan Fogs private arkiv.

²⁸ Aftenposten 25. november 1977, Svein Johs Ottesen. Utklipp i Dan Fogs private arkiv.

²⁹ Utklipp fra Dan Fogs private arkiv, artikkel skrevet av Thorstein Hoff. Artikkelen er fra presentasjonen av utgivelsen av første bind i GGA, og er dermed uten tvil fra slutten av november 1977.

I 1982³⁰ forelå en anmeldelse av utgavens bind 1 (1977), 7 (1981), 8 (1979), 9 (1978) og 10 (1980) (Johnsson 1983:77-80), som var de bindene som var publisert på det tidspunktet. Bindene inneholder deler av Griegs klavermusikk og kammermusikk. Johnsson (1983) sammenligner GGA med lignende utgaver av bl. a. Bach og Mozart, og kaller utgaven "kritisk urtekstudgave". Om klaververkene går han i dybden på fingersetning og pedalanvisninger, og diskuterer deres opprinnelse. Kammermusikkens kilder blir sett på, og trykksatsen kommentert.

I anmeldelsens innledning påpeker Johnsson (1983:77), litt på sidelinjen, at

Man må undre sig over, at der endnu ikke er taget initiativ enten i Norge eller Danmark eller i fællesskab til at råde bod på den slette "brugs"-udgave (WH) af noget så fornemt og kendt som Griegs romancer.

Førsteutgavene er ikke lenger å få tak i på dette tidspunktet, og Wilh. Hansens utgaver er fulle av feil. Sanger og romanser er i bind 14 og 15, og ble utgitt i 1990 og 1991.

Etter Johnssons artikkel fra 1982, er det bare Nils Grindes innlegg på symposiet i København i 2005 som omhandler GGA. Grinde (Krabbe (ed)2006:81-85) sier klart at GGA var planlagt som en vitenskapelig utgave, og at praktisk bruk dermed er vanskelig. På spørsmålet om "tacit emendation"³¹ svarer han at det i utgangspunktet kun er retting av veldig åpenbare trykk- eller skrivefeil som er rettet uten kommentarer. Han stiller også et spørsmål selv: "What shall be printed as authorized works?". Om GGA, bind 15, sier han at ikke tidligere publiserte sanger har fått forskjellig behandling, i forhold til klarheten i manuskriptene og, i ett tilfelle, kvaliteten på stykket.

Utgivelsen av verkfortegnelsen i 2008 gikk for seg i relativ stillhet, men feiret året etter, da den ble belønnet med Best Edition 2009 i kategorien musikkvitenskapelige bøker på Musikmesse Frankfurt.

³⁰ Studia Musicologica Norvegica 8/1982, utgitt 1983.

³¹ Se kap. 3

4.1.1 Peer Gynt

Peer Gynt er bind 18 i GGA, utgitt av Finn Benestad. Verket ble komponert i årene 1874-75, etter at Grieg ble kontaktet av Henrik Ibsen med forespørsel om å lage musikk til en sceneversjon av stykket³². Benestad skriver i forordet til utgaven at det i brevveksling kommer frem at musikken er ment å understreke teksten, ikke kvele den. Det kan virke som Grieg var usikker på om musikken holdt mål, og var ikke selv tilstede på urfremføringen i Kristiania i 1876. Verket ble en stor suksess.



Utsnitt av teaterplakaten til urfremførelsen til *Peer Gynt* på Christiania Theater i 1876,
http://www.edvardgrieg.no/grieg_samlingen_unge.html

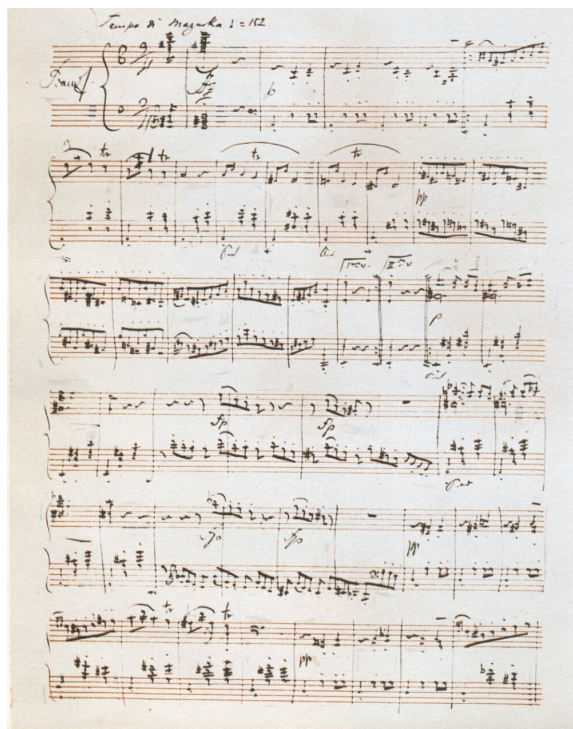
Benestad nevner videre tre fremføringer til i Griegs levetid; København 1886, akt 1-3 Kristiania 1892 og 1902. Grieg utførte selv revideringer og omorkestreringer av verket, men ønsket de første årene ikke at partituret skulle trykkes, ettersom han ikke var helt fornøyd. Ved noen oppsetninger ble det både lagt til musikk Grieg ikke hadde skrevet for *Peer Gynt* og orkestrert av andre enn komponisten. Grieg var heller ikke klar over endringene som ble gjort til fremføringen i 1902, og skal ha ønsket å selv endre partituret på forhånd. Etter hvert ønsket Grieg å få fremført det fullstendige partituret, samt å få det trykket, men den første trykte utgave kom etter hans død i 1907. Den utgaven var editert av Johan Halvorsen, men dette fremkommer ikke i partituret. Utgaven av *Peer Gynt* i GGA hevdes av Benestad å være den første fullstendige utgave av partituret, og tar mål av seg til å være et

³² *Peer Gynt* ble i utgangspunktet gitt ut som et skuespill for lesing i 1867.

autentisk partitur – basert på Griegs intensjoner fra første partitur (1875), men inkludert endringer og rettelser gjort av komponisten selv på senere tidspunkt.

Går vi to år tilbake i tid, til 1986, skrev Rune J. Andersen sin hovedfagsoppgave ”En ”autentisk” Peer Gynt-musikk? En kildekritisk studie av Edvard Griegs opus 23”. Her analyserer han de ulike utgavene av *Peer Gynt* og legger ved sitt eget partitur som han mener er en tilnærmet autentisk versjon.

Om Halvorsens partitur finner Andersen (1986:200-201) at Halvorsen etter all sannsynlighet ikke har foretatt en kritisk sammenligning av kildematerialet, det vil si de ulike versjonene av partituret. Det er heller ikke noe som tilsier at endringene gjort av Halvorsen har vært godkjent av eller gjort i samarbeid med komponisten. De endringene som ble gjort i Griegs levetid var sannsynligvis gjort med komponistens godkjenning, men bare som tilrettelegginger for den konkrete oppsetningen. Det fremkommer også at Grieg selv var usikker på om verket ville ha noen interesse utenfor Skandinavia, og at forlaget³³ ikke ønsket å gi ut hele partituret etter utgivelsen av *Peer Gynt*-suite og sangene.



Anitra dans, <http://patachonf.free.fr/musique/grieg/img/peergynt.jpg>

³³ C. F. Peters

I 1993 la Benestad frem "Noen problemområder ved utgivelsen av *Peer Gynt*-partituret" på Nordisk musikkforskerkongress. Det dreier seg her om en innspilling av verket gjort før partituret ble utgitt i GGA³⁴. Benestad fant her en sats han ikke var kjent med, kalt "Pinsekveld". Han oppdaget ganske raskt at det dreide seg om akkompagnementet til "Solveigs sang" i en forenklet utgave. Årsaken til denne feiltagelsen synes å være at dirigenten kun har brukt noen tilgjengelige kilder i arbeidet med å finne frem til en riktig *Peer Gynt*-musikk.

På det tidligere nevnte symposiet i 2005 la Benestad frem arbeidet med *Peer Gynt*, skrevet sammen med Andersen (Krabbe (ed) 2006:51-57). Her fremkommer det at det ble gjort endringer i partituret ved hver fremføring av *Peer Gynt*, og at Grieg selv stod for en del av disse endringene. Grieg fikk aldri sett en fullstendig oppsetning av verket på scenen, og klarte aldri å få utgitt det fullstendige partituret. Målet for partituret i GGA var, som tidligere, å utgi et partitur som var i overensstemmelser med Griegs intensjoner, både ut fra 1875-partituret og de endringene Grieg selv gjorde de neste 30 årene. Den nye informasjonen her er konkrete opplysninger om kildematerialet: 1650 partitursider, hvorav 600 sider er Griegs egne, i tillegg til 42 brev. Kildematerialet befant seg i Bergen, Oslo, København, Leipzig og St. Petersburg.

Ved første øyekast kan *Peer Gynt*-partituret se ut til å være svært godt akademisk behandlet, noe det også er i forhold til andre verker av Grieg. Det som ved nærmere ettersyn virker litt underlig, er at det i løpet av to år ble produsert to partiturer. Andersens partitur er fra en hovedfagsoppgave med Benestad som veileder, og Benestad (GGA bind 18, 1988) takker i sitt forord Andersen for hjelp og innspill. Fremlegget på symposiet i 2005 er skrevet av dem begge. Dreier det seg da om to ulike partiturer? Uten at jeg har gått i dybden på noen av partiturene, er det mest sannsynlig at partiturene er svært like.

³⁴ LP 1979, Norsk Kulturråds Klassikerserie, dirigent Per Dreier.

4.2 Carl Nielsen Udgaven (CNU)



Carl Nielsen Udgaven, <http://www.kb.dk/da/kb/nb/mta/cnu/index.html>

Den danske dirigenten Niels Muus gikk i 1993 ut i media og påpekte hvor vanskelig det var å jobbe med Carl Nielsens verker fordi mye av notematerialet var tilnærmet ubrukelig. Dette medførte stor oppmerksomhet i det danske kulturliv, og endte med et initiativ fra den danske kulturministeren som, sammen med *Carl Nielsen og Anne Marie Carl-Nielsens Legat*, ga midler til å lage en samleutgave av Carl Nielsen verker. I tillegg ble enkelte bind støttet av private fond. Arbeidet tok til i 1994, og ble fullført i 2009. Da var Carl Nielsen Udgaven fullført med 35 bind:

De enkelte bind - Carl Nielsen Udgaven³⁵

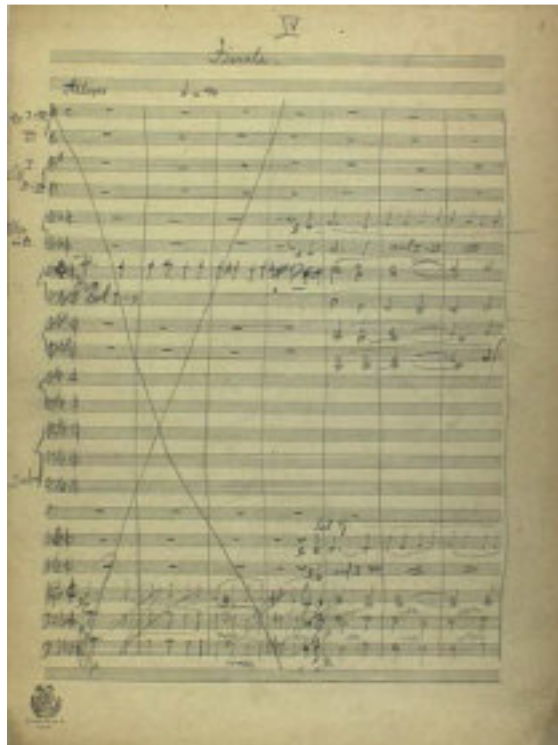
Serie I/1-3	<i>Maskarade</i> (både som dansk/tysk og dansk/engelsk orkesterpartitur, og som dansk/tysk og dansk/engelsk klaverpartitur)
Serie I/4-5	<i>Saul og David</i> , (både som dansk/engelsk orkesterpartitur, og som dansk/tysk og dansk/engelsk klaverpartitur)
Serie I/6	Skuespilmusik 1. <i>En Aften paa Giske, Snefrid, Willemoes, Tove, Hagbarth og Signe, Sct. Hansaftenspil m.fl.</i> (Partitur)
Serie I/7	<i>Hr. Oluf han rider</i> . Musik til Holger Drachmanns danske Sommernats Drama. Partitur
Serie I/8	<i>Aladdin</i>
Serie I/9	Skuespilmusik 2. <i>Moderen, Cosmos, Ebbe Skammelsen, Amor og Digteren m.fl.</i> (Partitur)
Serie II/1	Symfoni nr. 1
Serie II/2	Symfoni nr. 2, <i>De fire Temperamenter</i>
Serie II/3	Symfoni nr. 3, <i>Espansiva</i> OBS! Læs mere om blækmanuskriptet i Leipzig.
Serie II/4	Symfoni nr. 4, <i>Det Uudslukkelige</i>

³⁵ http://www.kb.dk/da/kb/nb/mta/cnu/cnu_udgplan.html

Serie II/5	Symfoni nr. 5
Serie II/6	Symfoni nr. 6, <i>Sinfonia Semplice</i>
Serie II/7	<i>Andante Tranquillo</i> <i>Suite for Strygere</i> <i>Symfonisk Rhapsodi</i> <i>Helios</i>
Serie II/8	Orkesterværker II (Saga-Drøm, op. 39 ; Ved en ung Kunstners Baare ; Nærmere Gud til dig ; Pan og Syrinx, op. 49 ; Rhapsodisk Ouverture ; Bømsk-Dansk Folketone)
Serie II/9	Koncerter (for fløjte, klarinet, violin og orkester)
Serie II/9,1	Koncert for violin og orkester (klaverpartitur)
Serie II/9,2	Koncert for fløjte og orkester (klaverpartitur)
Serie II/9,3	Koncert for klarinet og orkester (klaverpartitur)
Serie II/10	Kammermusik 1. Kammermusik med strygere (Partitur)
Serie II/11	Kammermusik 2. Kammermusik med blæsere Kammermusik med klaver
Serie II/12	Klaver- og orgelmusik Læs mere her.
Serie III/1	<i>Hymnus amoris</i> <i>Søvnen</i> <i>Fynsk Forår</i>
Serie III/2	<i>Kantate til Lorenz Frøhlich-Festen</i> <i>Kantate ved Studentersamfundets Bygning Indvielse</i> <i>Kantate ved Universitetets Aarsfest. Opus 24</i> <i>Kantate til Mindefesten i Anledning af 250-Aarsdagen for Stormen paa København</i> <i>Kantate ved Aarhus Landsudstillings Aabnings-Højtidelighed 1909</i>
Serie III/3	<i>Franz Neruda in memoriam. Prolog</i> <i>Hymne til Mindefesten paa Niels W. Gades 100-Aarsdag</i> <i>Kantate ved Grosserer-Societetets Hundredeaarsfest</i> <i>Kantate ved Polyteknisk Lærestalts 100 Aars Jubilæum</i> <i>Hymne til Kunsten</i> <i>Kantate ved Foreningen til unge Handelsmænds Uddannelses 500-Aars Jubilæum</i> <i>Digting i Sang og Toner ved Svømmehallens Indvielse</i>
Serie III/4-7	Sange
Serie IV/1	Juvenilia et Addenda

Carl Nielsen Udgaven (CNU) er tospråklig dansk/engelsk, med noen verker også som dansk/tysk. Alle bindene har innledninger om arbeidet med de ulike verkene, og det er også utarbeidet egne retningslinjer (upublisert) til utgaven. Verktegnelse er under planlegging fra Dansk Center for Musikudgivelser.

I det generelle forordet til utgaven blir den presentert som både praktisk og vitenskapelig, utgitt etter kritisk-vitenskapelige prinsipper. Man ønsker å bruke *Fassung letzter Hand*, med andre ord komponistens siste egne versjon.



Sinfonia Espansiva, <http://carlnielsen.dk/pages/biografi/den-kendte-komponist.php>

I beskrivelsen av arbeidet med en CNU, snakker Niels Krabbe (Krabbe (ed) 2006:89-95) om at en utgave alltid vil være basert på utgiverens tolkning av de relevante kildene. Problemet med ulike versjoner og lignende er at man ofte ikke vet om det er forårsaket av feil i kopiering, om komponisten har foretatt endringer eller om det er en ny versjon. Han påpeker også at selv om man starter med et sett retningslinjer, må disse likevel være gjenstand for vurdering etter hvert som prosessen skrider frem.

Mer konkret om utgaven forteller han at arbeidet med utgaven har funnet sted i ett og samme lokale, og med fem fulltidsansatte utgivere. Noteteksten i CNU er uten fotnoter eller andre merknader, og fremstår som utgiverens indikasjon på hvordan teksten bør se ut, basert på tolkninger av relevante kilder. CNU er også *Fassung letzter Hand*, men andre ord er ikke skisser og utkast med.

CNU skiller i arbeidet med manuskriptene mellom feil i kopi/avskrift og endringer gjort med vilje fra komponistens side. Det presenteres tre ulike muligheter for årsak til feil: kopifeil, kompositorisk aktivitet og ny versjon.

Krabbe (Krabbe (ed) 2006:89-95) går videre med å beskrive to ytterligheter innen retningslinjer for samleutgaver:

- Retningslinjer må tilpasses hvert bind
- Retningslinjene som settes opp i begynnelsen av prosjektet må følges gjennom hele utgaven

CNU strategi ligger midt i mellom disse to.

Ved starten av CNU var det helt klart at utgaven skulle være både praktisk og vitenskapelig (ibid.). Dette er løst ved at utgaven har et kommentarapparat i hvert bind, og at det er utarbeidet stemmemateriale til verkene. Videre er verker godkjent av komponisten tatt med i utgaven, selv om for eksempel deler av orkestreringen er gjort av andre. Krabbe tar også opp problemet med å finne og reprodusere komponistens mening, og viser til to helt ulike innfallsvinkler:

- The intended meaning is based on what is in the sources, but not unambiguously
- The intended meaning is NOT necessarily based on anything in the sources but on the editor's knowledge of the composer, his style, his environment, conditions under which the work was written, relations with others, etc.

CNU tar også her et standpunkt som ligger i mellom – kildene er svært viktige for utgaven, men utgivers tolkning av disse er en forutsetning for den praktiske siden av utgaven.

Andre problemer i forhold til utgivelsen av verkene til en nasjonalt viktig komponist er hensynet til fremføringspraksis. Sedvane gjør at man i stor grad utvikler egne måter å tolke komponisten på, og når en utgiver etter tolking av kildene kommer frem til noe annet kan det by på problemer å få utøvere til å bruke den nye utgaven. Krabbe (Krabbe (ed) 2006:89-95) stiller her et høyst legitimt spørsmål:

Who has the right to claim full knowledge on how to perform a work by a deceased composer?

Peter Hauge (Krabbe (ed)2006:45-50) går videre med å beskrive Nielsens arbeidsmetoder og holdninger sine verker. Hauge påpeker at det ikke er de store forskjellene mellom Nielsens utkast og renskrevne manuskripter. De forskjellene som fins er som regel utfylling av idéer eller forkortelser. Han viser videre til at verket som sådan må ansees som en komplett eller ferdig enhet i utkastet, ettersom det ofte var andre enn komponisten selv som stod for renskrivingen – fordi

komponisten ikke likte arbeidet eller ikke hadde tid. Konsekvensen av dette, mener Hauge, er at de renskrevne manuskriptene er tettere opptil utkastene enn hvis Nielsen selv hadde gjort arbeidet.



Telmånyi-tilføjelse af foredragsbetegnelse og dynamik i den del af blækrenskriften til fløjtekoncerten, som Carl Nielsen har renskrevet (1. sats takt 101), <http://www.tidsskrift.dk/visning.jsp?markup=&print=no&id=101257>

Nielsen var mottagelig for endringer i forhold til tolkning og fremføring av verkene. Han mente at verket ble presentert i partituret og at en fremføring bare var én måte å gjøre det på. Han godtok likevel ikke enhver form for endring. For Nielsen var partituret statisk, mens forståelsen og tolkningen i fremføringen var dynamisk. Informasjonen fra partituret var ikke å anse som en tvangstrøye for fremføringen, og Nielsen var godt fornøyd med endringer, så lenger han ble spurt (Hauge(Krabbe (ed)2006:45-50)).

4.2.1 Maskarade

Carl Nielsen tok selv initiativet til å lage opera av Ludvig Holberg³⁶s komedie *Maskarade*³⁷. Nielsen kontaktet litteraturhistorikeren som laget librettoen, og arbeidet med musikken startet rundt 1903-04. Arbeidet gikk tidvis langsomt, men i desember 1905 ble en nesten ferdig opera³⁸ godkjent på Det Kongelige Teater i København. Der hvor kapellmesteren, Johan Svendsen, var veldig positiv, fikk librettoen sterk kritikk av teatrets tekstsensor, som mente at den musikalske sensuren måtte ta ansvaret for oppsetningen. Mens Nielsen fortsatt ventet på vurderingen fra teatret, lot han oppføre utdrag av operaen. (CNU bind 1, 2001:ix-xxvii).

Urfremføringen av Nielsens *Maskarade* fant sted i 1906. Det var mye arbeid med musikken helt opp til premieren, og både komponist og librettist var svært nervøse for hvordan operaen ville bli mottatt. Det skulle vise seg at de hadde lite å frykte; både publikum og kritikere likte det de så og hørte.



"Fra Det kgl. Teaters uropførelse af "Maskarade", som Nielsen selv dirigerede."
Ikke datert. <http://carlnielsen.dk/pages/biografi/den-kendte-komponist.php>

Maskarade ble oppført hele 68 ganger i tre ulike oppsetninger i Nielsens levetid, hvorav 28 oppføringer ble dirigert av komponisten selv (CNU bind 1, 2001:xxi). Operaen ble revidert flere ganger, men den største revideringen ble gjort til en planlagt produksjon i Antwerpen i 1922. Til arbeidet fikk Nielsen hjelp av sin svigersønn, fiolinisten Emil Telmányi. Ettersom det renskrevne partituret var

³⁶ 1684-1754

³⁷ 1724

³⁸ Tredje akt var ikke ferdig, og ouverturen skrev Nielsen etter at prøvene hadde startet i 1906.

utilgjengelig, måtte de ta i bruk utkastet i stedet. Orkestermaterialet var derimot tilgjengelig, og Nielsen var overrasket over i hvilken grad musikere og dirigenter hadde endret i notene. Han ønsket å fjerne alle disse endringene, men hadde aldri tid til å fullstendig revidere alle tre aktene (Hauge (Krabbe (ed) 2006:48)).

Klaveruttolget til *Maskarade* ble utgitt på Wilhelm Hansens musikforlag i årsskiftet 1906/07, med libretto både på dansk og tysk. Det var ønsket at klaveruttolget skulle være tilgjengelig ved operaens urpremiere, og det ble dermed et hasteprojekt. Dette er synlig blant annet ved at pagineringen starter i akt 1, siden overtyren ikke var skrevet enda, og ved at en arie i akt 2 ikke er med siden den ble skrevet etter at akten ble stukket (CNU bind 1, 2001:xxii). Operaen var svært populær, og forlaget ga ut frem til 1914 en rekke arrangementer av ulike satser. Nielsen ville gjerne få utgitt et fullt partitur, men klarte ikke å overtale forlaget til dette. Partituret i CNU er dermed første gang partituret foreligger trykt i fullstendig form (CNU bind 1, 2001:xxii).

Utgiverne³⁹ av *Maskarade* i CNU anser dette verket for å være det mest utfordrende av Carl Nielsens verker å editere. Forhold som at verket er skrevet under tidspress og at kildematerialet er stort medvirker til dette. I tillegg kommer en rekke revideringer både av musikk og libretto. Utgavens hovedkilde er det tidligere nevnte renskrevne partituret til urfremføringen, men utgiverne har valgt å se bort fra CNUs retningslinjer om å utgi en Fassung letzter Hand, ettersom det ville medføre at både andre og tredje akt ble veldig forkortet.

³⁹ Michael Fjeldsøe, Niels Bo Foltmann, Peter Hauge, Elly Bruunshuus Petersen, Kirsten Flensborg Petersen.

5 Målsettinger

Hvilke mål er eksplisitt og implisitt uttrykt i disse to nordiske samleutgavene, og i hvilken grad er disse målene nådd?

Jeg har valgt å skille mellom eksplisitte og implisitte målsettinger for Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgaven. Definisjonene her vil være at de eksplisitte målsettingene er de som er klart uttrykt i utgavene og fra utgiverne, mens de implisitte målsettingene er de som man ut fra ulike ståsteder anser som inkludert eller underforstått, men ikke direkte uttrykt. Det skal likevel bemerkes at de eksplisitte målsettingene også vil kunne være gjenstand for tolkning, siden vi ikke opererer med helt konkrete enheter eller fasitsvar.

I kapittel 3 startet jeg med å definere tidsbegrensingen i min historiske fremstilling av noteedisjon i Norden. I dette kapittelet, som omhandler de to utvalgte eksemplene på fullførte nordiske samleutgaver, velger jeg å tidsbegrense enda mer: Siden alt arbeid som er gjort med nordiske samleutgaver har skjedd etter 1960, setter jeg grensen bakover ved Grieg-komiteens oppstart i 1962.

Analysen deles opp etter de to spørsmålene i problemstillingen, og presenterer en delkonklusjon for hvert spørsmål. Til slutt oppsummeres analysen i forhold til problemstillingen.

Kildematerialet for oppgaven står her sentralt. Jeg støtter meg i hovedsak til Jensens artikkel om edisjonspraksis og -strategi (Jensen (Hansen (red))1996:351-364), Krabbes punkter fra symposiet i 2005 (Krabbe 2006:8) samt Feder(1987), Grier(1996) og Modalsli(2005) om utgavetyper.

5.1 Målsettinger for utgavene

Hvilke mål er eksplisitt og implisitt uttrykt i disse to nordiske samleutgavene?

5.1.1 Eksplisitte⁴⁰ målsettinger

Edvard Grieg komiteens statutter⁴¹, punkt 2, sier at ”Komiteens formål er å utarbeide en kritisk- vitenskapelig utgave av Edvard Griegs samlede verker. I tilknytning til dette vil komiteen virke for å få utgaven utgitt og dessuten legge et grunnlag for videre Grieg-forskning.” Utgavens eksplisitte målsettinger er med andre ord at den skal være 1)kritisk, 2)vitenskapelig og 3)legge grunnlag for videre forskning.

CNU har som klar målsetting å være en utgave både for praktisk og vitenskapelig bruk, basert på kritisk-vitenskapelige utgivelsesprinsipper⁴². De eksplisitte målsettingene er her 1)at den skal være en praktisk utgave, 2)at den skal være en vitenskapelig utgave og 3)at den skal være tilrettelagt etter kritisk-vitenskapelige prinsipper.

Modalsli (Dahl, Kondrup, Kynde (red) 2005:13-28) sier om den historisk-kritiske utgave at den inneholder hele forfatterskap, verkenes historie inkludert tilblivelse og overlevering, og først og fremst er beregnet på forskere. Samtidig mener hun at den kritiske utgave tar mer hensyn til brukeren ettersom det er færre varianter og mindre kommenterende tekst.

GGA og CNUs kildegrunnlag har vært gjenstand for kritisk gjennomgang, og da ikke bare i forhold til på grunnlag av hvilke kilder den endelige noteteksten skal presenteres, men også hvilke verker som skal være med. Grieg-komiteen har på forhånd satt opp retningslinjer for utvelgelse basert på kvaliteten og troverdigheten på kildene ut fra ønsket om å gi ut verkene i Fassung letzter Hand, samt Griegs egne ønsker. CNU tar med ikke bare Nielsens avsluttede verker og enkeltsatser, men gir også ut aller versjoner av et verk så sant de er fra komponistens hånd.

⁴⁰ **eksplisitt**, uttrykkelig; uttrykt; motsatt: *implisitt*. www.snl.no

⁴¹ Udatert, fra Dan Fogs private arkiv.

⁴² CNU, generelt forord.

For både GGA og CNU stemmer det nok at den "kritiske" delen også er delvis historisk. Utgavene skal inneholde samtlige verker, og verkenes tilblivelseshistorie og overlevering er med.

Ser vi videre på at GGA ønsker å være en vitenskapelig utgave, finner vi en variabel. Grier (1996) har som utgangspunkt den kritiske noteedisjonen, og hevder at all form for utgivervirksomhet er ren interpretasjon. Samtidig sier Jensen (Hansen (ed) 1996) at den vitenskapelige utgaves grunnvoll er dokumentasjon og ikke interpretasjon. Heller ikke her er det noe fasitsvar, men det sannsynlig at praksis ligger et sted i mellom disse to. I en situasjon hvor noe skal utgis, må det en viss interpretasjon til, uten at dokumentasjonen skal undergraves.

Vitenskapelig utgave er også den utgavetypen som er nærmest knyttet til filologien. Vi har tidligere sett at filologi har vært sterkt gjeldende inne nyere kritisk noteedisjon, men at filologi ikke uten videre kan overføres direkte fra litterære tekster til notetekst. I utgangspunktet kan filologi være til god hjelp spesielt i arbeid med svært gamle notetekster, men jo færre generasjoner det er tilbake til komponisten, jo sikrere og større er kunnskapen om komponistens liv og virke, og dermed må tolkningene av kildematerialet i større grad tilpasses hvert enkelt prosjekt.

De vitenskapelige utgavene kan også sees på som starten på den moderne kritiske noteedisjonen. De første samleutgavene som kom 1850-tallet var i stor grad basert på rene filologiske prinsipper overført direkte til noter. Dette var mulig siden vitenskapen den gang eksisterte på egne premisser i større grad enn den gjør i dag. Jensen (Hansen (ed) 1996:357) hevder at konsekvensen av dette er at de samleutgaver som er satt i gang etter 50-tallet i stor grad har forsøkt å "genoprette balansen mellom videnskabelig og praktisk udgivelse." Jensen fortsetter med å advare om at "Musikfilologien kan true med at blive en selvstændig disiplin i sine egne rettigheder og ikke en hjælpedisplin." (ibid.:362). Skiller vi strengt mellom vitenskapelige utgaver og andre utgavetyper, vil musikkfilologien kunne leve sitt eget liv, men er målet en utgave for annet enn forskning vil musikkfilologien, slik Jensen ser den, måtte både tilpasses og ta steget ned til å være et hjelpemiddel for utgiving som både tar hensyn til forskning og fremføring.

GGA har også målsettingen å legge grunnlag for videre forskning. Det som ikke fremgår klart er hva slags forskning det dreier seg om. En samleutgave kan brukes til å forske på komponisten og hans verker, den kan brukes til å forske på utgivelser av komponistens verker eller den kan inngå i et helhetlig bilde av noteedisjonsforskning generelt. Med tiden vil den også kunne brukes som grunnlag for musikkhistorisk forskning.

Det er en vurderingssak om ikke en vitenskapelig utgave egentlig også er å forstå som et grunnlag for forskning. I en litterær sammenheng vil en tekst som er vitenskapelig behandlet være beregnet for vitenskap og forskning, og dette kan med all sannsynlighet overføres direkte til noter.

Fra kapittel 2 husker vi om utgavetyper at Grier (1996:168) mener en musiker trenger å vite hva som skal spilles og ikke hva som finnes i kildene men som utgiveren mener ikke skal spilles. For en praktisk utgave er det vesentlig at den er nettopp mulig å bruke til fremføring. Dette medfører at forstyrrelser i notebildet, som fotnoter, varianter og kildereferanser, legges til edisjonsberetningen. CNU har valgt å holde noteteksten så fri for kommentarer som mulig for å gjøre utgaven lettere å bruke til fremføring. Konsekvensen er da at emendasjoner og annen informasjon om noteteksten slik den presenteres i utgaven må aktivt finnes i kommentarene.

Setter vi vitenskapelig og praktisk utgavetype opp mot hverandre, vil vi se at det ikke er så enkelt verken å overføre litterære utgavetyper direkte til noter, eller å slå sammen ulike utgavetyper. Gjør man som en praktisk utgave krever og fjerner ulike referanser fra notebildet, vil det gå utover utgavens vitenskapelige del. Å lese en praktisk utgave vitenskapelig, det vil si med forskning som utgangspunkt, vil bli komplisert når man må finne informasjonen på ulike steder. Går vi til Feder (1987) påpeker han at innen noteedisjon er begrepene ”kritisk”, ”historisk” og ”historisk-kritisk” ikke klart adskilt (Feder 1987:147). Om kritiske utgaver forteller han at utgangspunktet var litterære tekster fra Antikken, og at den kritiske metode var et apparat for å bestemme hva som var originalteksten (1987:140).

CNUs målsetting om bruk av kritisk-vitenskapelige edisjonsprinsipper blir ikke definert i utgavens generelle forord. Med ”kritisk” forstår vi at kildegrunnlaget for

utgaven skal gjennomgås nøye med tanke på tekstenes autensitet. Med ”vitenskapelig” forstår vi at metoden for arbeidet med teksten skal være vitenskapelig basert. Ser vi tilbake på Modalslis utgavetyper (Dahl, Kondrup og Kynde (red) 2995), legger vi merke til at den historisk-kritiske utgaven, har flere fellestrekk med CNUs målsettinger, slik vi tidligere har nevnt: verkenes historie er med, inkludert tilblivelse og overlevering. Men hos Modalsli (ibid.) er målgruppen for denne utgavetypen fortrinnsvis forskere og andre spesielt interesserte. Det går imot CNUs definisjon av egne målgrupper, som er både forskere og utøvere. Ingen av forfatterne som behandler utgavetyper (Modalsli (ibid.), Feder (1987), Grier (1996)) har utgavetyper kritisk-vitenskapelig på deres lister over utgavetyper, og dermed er det heller ikke så lett å finne edisjonsprinsipper til å sammenligne med CNU.

5.1.2 Implisitte⁴³ målsettinger

Hva som er implisitte målsettinger i en utgave er delvis avhengig av hvem som definerer og tolker – utgiver eller målgruppe. Det er rimelig å anta de eksplisitte og implisitte målgruppene, definert av utgavens eksplisitte målsettinger, vil tolke de implisitte målsettingene for utgavene i tråd med utgivers definisjoner.

Å utgi en samleutgave er i seg selv en målsetting. Utgangspunktet for utgivelse av noter er ofte enten at tidligere utgaver inneholder feil eller at deler av komponistens produksjon ikke foreligger i lesbar og/eller spillbar stand. Med samleutgave får man i tillegg målet om å samle alle komponistens verker. Men, og det kan være et stort men, hvordan definerer man ”samtlige” verker? Dermed er målsettingen ikke eksplisitt, men implisitt – det fins flere måter å definere ”samtlige” verker på.

Vi har tidligere definert ”verk” her som notert musikk som et resultat av virksomhet. Satt i sammenheng med Hauges putemetafor (Krabbe (ed) 2006:45-50), som diskuterer hvorvidt verket bare er partituret, eller om de ulike tolkningene og fremføringene også er med på å definere verket, er definisjonen ”resultat av virksomhet” passende. Når man da skal utgi en komponists samtlige verker, må man først definere hva som er komponistens samtlige verker og hvorfor.

⁴³ **implisitt**, indirekte medregnet eller angitt; underforstått. Motsatt: *eksplisitt*. www.snl.no

GGA valgte i utgangspunktet å utgi Griegs ”autoriserte” versjoner av sine verker. Det vil si at utgangspunktet for utgivelsen er de verkene komponisten selv fikk utgitt. Disse utgavene er sammenholdt med ulike kilder, som manuskripter og tidligere utgivelser. Det er heller ikke foretatt endringer i den originale fingersetning, og pedalkarakteriseringer er endret bare ved sammenligning med andre deler av samme verk⁴⁴. Det som ikke fortelles nøyaktig, er hvor man finner den ”originale” fingersetningen – i manuskripter eller tidligere utgaver. I tillegg er det tatt med enkelte upubliserte verker og fragmenter av verker plassert i kommentarene.

CNU baserer seg i større grad på manuskripter ettersom det var flere uutgitte verker av Nielsen. Men også her er målet at verkene skal være så tett opptil komponistens intensjoner som mulig. Denne utgaven har derimot ikke tatt med skisser og uferdige verk.

”Samtlige” verker vil åpenbart en vurderingssak fra prosjekt til prosjekt, siden forskjellene er store ikke bare i tilgjengelig kildemateriale, men også fordi alle komponister hadde ulikt syn på sin produksjon. Sett med Jensens (Hansen (ed) 1996:359) øyne, er det likevel vanskelig å forsvare utelatelse: ”Samtlige værker lover alt, hvad der kendes fra kunstnerens hånd, trykt så vel som utrykt”.

Jensen (Hansen (ed)1996:355) finner en endring i grunnlaget for utgivelse av samleutgaver i Tyskland etter andre verdenskrig. Tyskland var i utgangspunktet et foregangsland også på dette området, men både grunnet landets posisjon under krigen samt de store ødeleggelsene samleutgavene nå et større preg av et ønske om å gjøre verkene tilgjengelige. Dette passer godt med de nordiske samleutgavene – det er tilgjengelighet i større grad enn det nasjonale element som ligger bak utgavene.

Implisitt i den eksplisitte målsettingen om en utgave til praktisk bruk ligger utgivelse av enkeltverker og stemmemateriale. Et partitur som er gitt ut med stive permer og eventuelt sammen med andre verker er vanskelig å bruke i en fremføringssituasjon. CNU har tatt konsekvensen av dette og gitt ut enkeltutgaver av verker og stemmemateriale der hvor det er nødvendig.

⁴⁴ GGA, generelt forord

En samleutgave kan også ha som mål å dekke et behov, det være seg verkenes tilgjengelighet, klargjøring av hva som faktisk er komponistens verker eller rett og slett å samle kildematerialet som kan være spredt over flere land og verdensdeler. For CNU var tilgjengelighet en viktig faktor i arbeidet med en samleutgave. *Maskarade*, som var utgangspunktet for igangsettelsen av CNU, var i en så dårlig forfatning at utenlandske orkestre ikke ville fremføre den. For GGA og *Peer Gynt* fantes det ikke et partitur i nærheten av det man trodde var Griegs intensjon. Her måtte det også samles inn kilder fra både Europa og USA.

En implisitt målsetting er også at en samleutgave innfrir de forventninger en slik utgave skaper. Målet for utgaven er det sluttresultatet uttrykt i de eksplisitte målsettingene, mens strategien er den fremgangsmåten man benytter for å nå målsettingene. Problemet med dette er at ulike (mål)grupper vil ha ulike forventninger til en slik utgivelse, og også til strategien og prosessen som ligger bak. Ser vi tilbake til kapittel 1 og hermeneutikk, er det klart at hermeneutikken også kan komme inn i forbindelse med et stort utgivelsesprosjekt. I de eksplisitte målsettingene om utgavetyper, ligger en forhåndstolkning både fra utgiverne og de som på en eller annen måte kommer i kontakt med utgaven, uavhengig av om de er i målgruppen eller ikke. Der hvor en forsker kan, ut fra sine fordommer⁴⁵, tolke utgavens eksplisitte og implisitte målsettinger slik utgiveren har tenkt, vil andre kunne tolke dette helt annerledes eller til og med ikke inneha en fordom som medfører en tolkning: En note er en kommunikasjonsform som gir andre enn komponisten mulighet til å utøve musikken uavhengig av tid og sted. Fordommen her er at tolkeren kan lese noten. Legger vi til at noten har fått definert en utgavetype, kreves det også at brukeren av noten innehar en fordom som gjør det mulig å tolke målsettingen for utgavetypen i tillegg til tolkningen av selve noten. Slik kan man legge på flere lag med målsettinger og tolkningsmuligheter.

⁴⁵ **fordom – hermeneutisk metode.** En fordom eller for-dom (av tysk *Vor-Urteil*) er en dom eller oppfatning som er fattet på forhånd. Ifølge Hans Georg Gadamer inngår fordommene i den individuelle forståelseshorisonten, og er dermed en forutsetning for å kunne forstå. www.snl.no

5.2 Oppnåelse av målsettinger

I hvilken grad er de eksplisitte og implisitte målene nådd?

For GGA identifiserte vi tre eksplisitte mål; kritisk utgave, vitenskapelig utgave og utgave som grunnlag for videre forskning. For CNU var de eksplisitte målene at utgaven skulle være praktisk, vitenskapelig og basert på kritisk-vitenskapelige edisjonsprinsipper. Vi har sett på hva litteraturen legger i disse begrepene, og hva man forstår med disse.

GGA er en kritisk utgave, ut fra at den har en grundig kildekritikk og presenterer i stor grad en grundig grunngiving for endringer og utelatelser.

GGA og CNU er også vitenskapelige utgaver, med utgivere som kan fremvise stor vitenskapelig tyngde. Utgavene inneholder både dokumentasjon og for andre tydelig interpretasjon, som gjør at den ikke kan misforstås eller antas, for utgavetypens definerte målgruppe, å inneholde noe annet enn en kritisk og vitenskapelig fremstilling av komponistens verker.

CNUs målsetting om å være en utgave for praktisk bruk er en oppnådd målsetting. Noteteksten er fri for forstyrrelser og det er fremstilt særtrykk av enkeltverker samt utarbeidet stemmemateriale. For GGAs del, som ikke har som målsetting å være en praktisk utgave, fins det likevel et praktisk element: Også her er noteteksten uten fotnoter eller andre ting som forstyrrer notebildet.

Definisjonene på ”verk” og ”samtlige” er ikke helt likt definert i GGA og CNU, men er definert i utgavene i forhold til hva som er tatt med og hva som er utelatt.

I forhold til å dekke et behov er *Peer Gynt*(GGA bind 18) og *Maskarade*(CNU bind 1) gode eksempler. *Peer Gynt* verserte i flere ulike versjoner, både trykt og i manuskriptform, og versjonen i GGA gir et partitur som nok er ganske nærme det Grieg ønsket. Til praktisk bruk er GGAs *Peer Gynt*, i likhet med resten av utgaven, ikke mulig å bruke til fremføring - det foreligger i liten grad særtrykk og stemmemateriale er ikke laget.. Men dette sier jo også rett ut av Grinde: ”...to use it as a practical edition is not easy...”(Krabbe (ed) 2006:81). GGA har aldri tatt mål av

seg til å være en praktisk utgave, men dekker vitenskapelige behov i forhold til forskning.

Som eksempel på å dekke behov, er *Maskarade* det viktigste i CNU. Hele utgavens start var at operaens fremføringsmateriale var ekstremt dårlig, og dette medførte at resten av Carl Nielsens verker fikk en kritisk gjennomgang med tanke på at notene skulle være tilgjengelige og spillbare, og dekker det behovet.

Å innfri andres forventninger er ikke enkelt – det forutsetter blant annet at man vet hva disse forventningene er. CNU innfrir forventningene om en praktisk utgave, legger også grunnlag for videre forskning. I tillegg til utgivelsen av CNU har det også blitt utgitt *Carl Nielsen Brevudgaven*⁴⁶, *Carl Nielsen til sin samtid*⁴⁷ samt at det fins bibliografi, diskografi og bildebase tilgjengelig på CNUs nettside⁴⁸. Ved utgivelse av en samleutgave vil det alltid være forventninger som enten ikke lar seg innfri, eller som man ikke tenkte like nøye gjennom på forhånd. Dermed blir det også lettere å se på de forventningene som *ikke* er innfridd: Selv om GGA ikke utgir seg for å være en utgave til praktisk bruk, får den fra både forskere og utøvere⁴⁹ kritikk for å ikke være praktisk. Det tilgjengelige stemmematerialet er ofte dårlig og inneholder feil. I tillegg er det ønsket om at hele GGA skal gjennomgås, både med tanke på å lage en praktisk utgave⁵⁰, samt å luke ut feil i utgaven og undersøke deler av kildematerialet på nytt.

5.3 Oppsummering

I utgangspunktet har jeg valgt å sette et klart skille mellom de eksplisitte og implisitte målsettingene for Grieg Gesamtausgabe og Carl Nielsen Udgaven. Dette har vist seg å ikke bare være enkelt, særlig med henblikk på de implisitte målsettingene. Mulighetene blir mange og til dels uklare. Jeg har derfor valgt å forholde meg til de

⁴⁶ John Fellow, 2005-2009

⁴⁷ Carl Nielsen til sin samtid : artikler, foredrag, interview, presseindlæg, værknoter og manuskripter / udgivet af John Fellow, 1999

⁴⁸ <http://www.kb.dk/da/kb/nb/mta/cnu/index.html>

⁴⁹ Kilder som ikke ønsker å bli sitert med navn

⁵⁰ <http://www.mic.no/download/Musikkarven.pdf>

implisitte målsettingene jeg mener er mest relevante i henhold til oppgavens bakgrunn og kildemateriale.

En samleutgave kan ikke uten videre brukes som mål på en annen samleutgave. Forskjellene kan være store på komponistene, kildematerialet, målsettingene og behovet for utgaven. Jeg har derfor så langt det er mulig prøvd å unngå å sette GGA og CNU opp mot hverandre.

Jeg mener likevel at GGA og CNU er gode eksempler på kritisk noteedisjon og nordiske samleutgaver. Kritisk noteedisjon i Norden har en kort men ganske fortettet historie, og er en gren innenfor musikkvitenskapen som er i stadig utvikling. Norden som geografisk område er relativt stort, og som kulturell og historisk enhet veldig variert. Det er likevel større fellestrekk og muligheter og ønsker om samarbeid på feltet her enn andre steder – selv om nasjonal eller regional tilhørighet ikke er avgjørende for et noteedisjonsprosjekt, vil vel de fleste innse at ikke alle land vil ta imot utenlandske forskere med åpne armer når det dreier seg om landets fremstående komponister. Alle nordiske land, med unntak av Island, har eller er i ferd med å utgi samleutgaver av sine viktigste komponister. Ut fra det jeg forstår i litteraturen jeg har lest om nordisk noteedisjon, ser man til hverandres utgaver når man jobber med sin egen, og det kanskje i større grad enn til utgaver fra land utenfor Europa.

Høsten 2008 ble det arrangert et seminar i forbindelse med presentasjonen av Musikkarvrapporten⁵¹. De inviterte deltagerne var både utøvere, akademikere og utgivere. Diskusjonen gikk frem og tilbake over emner som samleutgaver versus utvalgte verker, hvem som skulle gjøre jobben med å gi ut de valgte verkene eller komponistene, hvem som skulle finansiere det hele. Det som kom klart frem var en motsetning mellom akademikere og de som utførte noteedisjon på eget initiativ, samt en stor uenighet om hva som skulle utgis. Det som derimot de fleste var enige om, var at GGA ikke var en utgave som tilfredsstilte de krav man hadde til en

⁵¹ Musikkarvprosjektet: *Vern og publisering av den klassiske norske musikkarven. Innstilling fra redaksjonsgruppen*. MIC Norsk Musikkinformasjon, Norsk Komponistforening, Nasjonalbiblioteket 2008.

samleutgave. Samtidig ser Johnsson (1982) positivt på utgaven og sammenligner den med de store samleutgavene av Bachs og Mozarts verker.

Poenget her er at GGA har fått negativ kritikk fra brukere, mens CNU ser ut til å ha sluppet unna sterk kritikk fra fagmiljøet. Men at en utgave får negativ kritikk er ikke nødvendigvis negativt. Utgaven har jo dermed oppfylt en målsetting om å danne et grunnlag for videre forskning - kritikken viser at det har blitt forsket på utgaven.

6 Avsluttende betraktninger

Som nevnt i innledningen, blir prosessen med å finne svar på spørsmål ofte belønnet med at man sitter igjen med flere spørsmål. Det er derfor ikke uten videre enkelt å sette strek for en diskusjon som fortsetter selv om oppgaven har kommet veis ende. Jeg tillater meg derfor å legge til noen avsluttende betraktninger.

Kritisk noteedisjon i Norden har en kort historie og er en ganske liten disiplin. Likevel makter de nordiske landene å utgi samleutgaver som synes, ikke bare rent fysisk, men faglig både sette fra utøversiden og forskningssiden. I Danmark har man i kjølvannet av Carl Nielsen Udgaven og Niels W. Gade udgaven dannet Dansk Center for Musikudgivelse, som har ”blandt andet til formål at tilgængeliggøre musikalske værker og musikhistoriske kilder af interesse for musikkforskningen og det praktiske musikliv og i denne forbindelse at videreføre, udvikle og udbygge kompetencer inden for musikfilologi og publiceringsform.” I de andre nordiske landene er musikkinformasjonssentrene ansvarlige for deler av det det danske centeret skal gjøre, men centeret er uten sidestykke med å klare å samle en slik kompetanse.

I Norge er det tatt initiativ til et Musikkarvprosjekt, med målsetting om å jobbe for å få oversikt over den noterte klassiske musikkarven og få den ut en i presentabel form. Her er det også innbakt at det skal gis ut flere samleutgaver. Det har ikke lyktes å få myndighetene til å finansiere dette, så foreløpig har det begrenset seg til at det er ansatt en stipendiat ved UiO og utlysning av et postdoktorprosjekt ved Nasjonalbiblioteket.

Har kritisk noteedisjon en egen plass i musikkhistorieforskningen? Svaret må bli et klart ”ja”. Musikkhistorieforskningen gir større kunnskap om komponister og musikk. Edisjonsarbeid kan gi større kjennskap til flere komponister, hvilket kan påvirke forskningen. Noteedisjon er med andre ord uløselig knyttet til musikkhistorieforskningen, og er like dynamisk siden det alltid vil bli avdekket nye kilder og komme til ny kunnskap.

Det har vært én vesensforskjell i min bakgrunn for diskusjonene rundt GGA og CNU. Både veileder for oppgaven og min kontakt på Nasjonalbiblioteket har på hver sin

måte vært med i prosessen med å utgi GGA. I en slik situasjon er det en fare for at man blir påvirket og gir en mer inngående presentasjon av GGA enn CNU. Det er likevel mitt håp at dette har vært unngått, og at begge utgaver har fått en likeverdig presentasjon og gjennomgang.

Kilder

Bøker og hoved-/masteroppgaver

Andersen, Rune J. (1986): **En ”autentisk” Peer Gynt-musikk? En kildekritisk studie av Edvard Griegs opus 23.** Hovedoppgave i musikk ved Universitet i Oslo høsten 1986.

Appel, Bernard R. und Joachim Veit (hrs.)(2000): **Editionsrichtlinien Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung.** Bärenreiter, Kassel.

Caldwell, John (1995): **Editing Early Music.** Clarendon Press, Oxford.

Dadelsen, Georg, von (1967): **Editionsrichtlinien musikalischer Denkmäler und Gesamtausgaben.** Bärenreiter, Basel.

Dahl, Per, Johnny Kondrup og Karsten Kynde (red.) (2005): **Læsemåder. Udgavetyper og målgrupper. Bidrag til en konference afholdt av Nordisk Netværk for Editionsfilologer 10. – 12. oktober 2003.** Nordisk Netværk for Editionsfilologer. Skrifter 6. C. A. Reitzels Forlag, København, Danmark.

Feder, Georg (1987): **Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik.** Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Tyskland.

Fog, Dan, Kirsti Grinde og Øyvind Norheim (vg.) (2008): **Edvard Grieg (1843-1907). Tematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis.** Henry Litolff's Verlag/ C. F. Peters, Frankfurt/M.

Forssell, Pia och Rainer Knapas (2003): **Varianter och bibliografisk beskrivning. Bidrag til en konferens anordnad av Nordisk Nätverk för**

Editionsfilologer 4. – 6. oktober 2002. Svenska litteratursällskapet i Finland, Helsingfors, Finland.

Furseth, Inger og Euris Larry Everett (2004): **Masteroppgaven. Hvordan begynne – og fullføre.** Universitetsforlaget, Oslo

Grier, James (1996): **The Critical Editing of Music. History, Method and Practice.** Cambridge University Press, Cambridge, UK.

Hammond, Susan Lewis (2007): **Editing Music in Early Modern Germany.** Ashgate Publishing, England/USA.

Haugen, Odd Einar, Christian Janss og Tone Modalsli (red.) (2007): **Filologi og hermeneutikk. Bidrag til ein konferanse halden av Nordisk Nettverk for Edisjonsfilologar 16. – 18. september 2005.** Solum Forlag, Oslo.

Henrikson, Paula (2007): **Textkritisk utgivning. Råd och riktlinjer.** Svenska Vitterhetssamfundet, Stockholm, Sverige.

Kaldal, Ingar (2006): **Historisk forskning, forståing og forteljing.** Det Norske Samlaget, Oslo.

Kjeldstadli, Knut (1999): **Fortida er ikke hva den engang var. En innføring i historiefaget.** Universitetsforlaget, Oslo.

Kortsen, Bjarne (1971): **Utgivelsen av Fartein Valens Klaverkonsert op. 44. Et lite smigrende kapittel i norsk forlagshistorie samt Et bidrag til debatten om utgivelsespraksis av musikk-verk i Norge.** Dr. Bjarne Kortsen, Bergen.

Krabbe, Niels (red.) (2006): **Proceedings. Nordic Music Editions. Symposium 1. – 2. September 2005.** The Royal Library, Copenhagen, Danmark.

Krogh, Thomas (2009): **Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke.** Gyldendal Akademisk, Oslo.

Lawn, Chris (2006): **Gadamer. A Guide for the Perplexed.** Continuum, London/New York.

Lühning, Helga (hrsg.) (2002): **Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und Musikalischer Praxis.** Max Niemeyer Verlag, Tübingen, Tyskland.

Lægreid, Sissel og Torgeir Skorgen (2006): **Hermeneutikk – en innføring.** Spartacus Forlag, Oslo.

Rognsaa, Aage (2003): **Prosjektoppgaven : krav til utforming.** Universitetsforlaget, Oslo.

Tanselle, G. Thomas (2003): **Textual Criticism and Scholarly Editing.** The Bibliographical Society of The University of Virginia, Charlottesville, USA.

Noter

Grieg, Edvard (ed. Finn Benestad) (1988): **Peer Gynt.** Samlede verker, bd. 18, Dramatisk musikk, C. F. Peters, Frankfurt.

Nielsen, Carl (ed. Fjeldsøe, Foltmann, Hauge, Petersen, Petersen) (2001): **Maskarade. Komisk opera i tre akter.** Carl Nielsen Værker, bd. 20, Carl Nielsen Udgaven, Det Kongelige Bibliotek og Edition Wilhelm Hansen, København.

Artikler

Andersen, Rune J. (1992): *Noen edisjonstekniske problemer i forbindelse med utgivelse av Edvard Griegs klaverkvintett-fragment*. Nordisk musikkforskerkongress Oslo 24.-27. juni 1992. Innlegg og referater. Universitetet i Oslo, 1993:2.

Benestad, Finn (1992): *Edvard Grieg og "Peer Gynt"-musikken. Noen problemområder ved utgivelsen av Peer Gynt-partituret, op. 23, i Edvard Griegs Samlede verker, bind 18*. Nordisk musikkforskerkongress Oslo 24.-27. juni 1992. Innlegg og referater. Universitetet i Oslo, 1993:2.

Brown, Howard Mayer (2001): *Editing*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Stanley Sadie. Macmillan Grove, New York.

Carse, Adam (1954): *Editing Schubert's Unfinished Symphony*. The Musical Times, Vol. 95, No. 1333, (Mar., 1954), pp. 143-145.

Dürr, Walter (1991): *Sieben Thesen zu Edition von Musik und Musikalischer Praxis*. Österreichische Musikzeitschrift, 10/1991. Østerrike.

Eisen, Cliff (1991): *The Old and New Mozart Editions*. Early Music, Vol. 19, No. 4, Performing Mozart's Music I. (Nov., 1991), pp. 513-532.

Fjeldsøe, Michael (1997/1998): *Om videnskabelig editionsteknik*. Musik & Forskning, C.A. Reitzels Forlag, København.

Fog, Dan (1999): *Om at studere Grieg-udgaver*. Studia Musicologica Norvegica nr. 25, Scandinavian University Press, Oslo.

Grier, James: *Editing*. Grove Music Online,
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/08550>.
Lesedato 08.04.2010

Grier, James (2001): *Editionsrichtlinien Musik (Book Review)*. Notes: Quarterly journal of the Music Library Association, 58(2) 341-342. USA.

Habbestad, Ida (2007): *Peter Szilvay: Forlagene tar ikke ansvar*.
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007082911055399780270>

Hansen, Finn E. (1992): *Introduktion til Gade-udgaven*. Nordisk musikkforskerkongress Oslo 24.-27. juni 1992. Innlegg og referater. Universitetet i Oslo, 1993:2.

Hauge, Peter (2003): *Carl Nielsen and Intentionality. Concerning the Editing of Nielsen's Works*. Carl Nielsen Studies Vol. 1. Det Kongelige Bibliotek, København.

Häkli, Esko (2006): *Jean Sibelius samlade verk*. I Jensen, Lauridsen, Nielsen og Røllum-Larsen (2006): Musikvidenskabelige **kompositioner. Festskrift til Niels Krabbe**. Det Kongelige Bibliotek København.

Jensen, Anne Ørbæk (1992): *Niels W. Gade-arkivet*. Nordisk musikkforskerkongress Oslo 24.-27. juni 1992. Innlegg og referater. Universitetet i Oslo, 1993:2.

Jensen, Niels Martin (1996): *Editionspraksis og editionstrategi i nordisk og international sammenheng*. I Finn E. Hansen (red.) (1996): **Dansk Musikforskning frem mod år 2000. Rapport fra seminar den 11. mai 1994**. Statens Humanistiske Forskningsråd, København.

Jensen, Niels Martin (1996): *Udgivelsespraksis og udgivelsesstrategi – nu og i det kommende 10-år*. I Finn E. Hansen (red.) (1996): **Dansk Musikforskning frem mod år 2000. Rapport fra seminar den 11. mai 1994**. Statens Humanistiske Forskningsråd, København.

Johnson, Geir (1982): *Edvard Griegs c-moll symfoni som mediebegivenhet*. Studia Musicologica Norvegica 8 1982. Universitetsforlaget, Oslo 1983.

Johnsson, Bengt (1982): *Den nye Grieg-udgave. Anmeldelse af bd. 1, 7, 8, 9 og 10.* Studia Musicologica Norvegica 8 1982. Universitetsforlaget, Oslo 1983.

Krabbe, Niels (2005): *The Reception of Gade, Hartmann and Nielsen: Three Danish Classics, and the Role of the Scholarly Edition.* Fontes Artis Musicae, Vol. 52/5, April-June 2005. A-R Editions, USA.

Miller, Mina (1982): *Some Thoughts Upon Editing the Music of Carl Nielsen.* Current Musicology 34/1982, Coloumbia University, New York.

Norheim, Øyvind (2007): *Vern av den norske musikkarven.* Foredrag, publisert på www.ballade.no.

Rehm, Wolfgang (1991): *Ideal and Reality: Aspects of the Neue Mozart-Ausgabe.* Notes, 2nd Ser., Vol. 48, No. 1 (Sep., 1991), pp. 11-19.

Talbot, Michael (1970): *The Character of Musical Editing.* The Musical Times, Vol. 111, No. 1528. (Jun., 1970), pp. 599-600.

Uten forfatter (2002): intervju med Arne Melberg,
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/lesekunst/teorier/1931994.html>

Internettsider

www.snl.no

www.caplex.no

www.ordnett.no

<http://www.musakad.se/pages02.php?page=29&show=sm3>

www.wikipedia.org

<http://www.makb.dk/nk/>

<http://www.kb.dk/da/kb/nb/mta/cnu/>

<http://www.kb.dk/da/kb/nb/mta/dcm/>

<http://www.nationallibrary.fi/culture/sibelius.html>

http://www.bergen.folkebibl.no/grieg-samlingen/grieg-samlingen_historie.html

<http://www.ruedlanggaardedition.dk/om-rued-langgaard-edition>

Annet

Rapport: *Musikkarvprosjektet: Vern og publisering av den klassiske norske musikkarven. Innstilling fra redaksjonsgruppen.* MIC Norsk Musikkinformasjon, Norsk Komponistforening, Nasjonalbiblioteket 2008.

“Retningslinjer for Carl Nielsen Udgaven”. Upublisert materiale, 2007.

Etterlatte brev og notater fra Dan Fog (1919-2000) om GGA. I
Nasjonalbibliotekets eie.

Ystad, Vigdis: Utgivelsesfilologiske termer. Upublisert, udatert materiale, UiO.

Internt notat om Dansk Center for Musikudgivelser, Det Kongelige Bibliotek, København. Upublisert, 2008.